1995
Grand Théâtre de Genève
L'ère Auphan
2001



Imprimé en France

1 9 9 5
2 0 0 1

---

l'ère
Auphan

1995
2001

---

l'ère Auphan



Grand Théâtre de Genève





Renée Auphan à Genève

En arrivant à Genève à la fin 1993 pour programmer ses saisons et préparer sa prise de fonction à la tête du Grand Théâtre en juillet 1995, Renée Auphan possédait deux atouts de poids : une personnalité exceptionnelle et des compétences professionnelles uniques.

Au Grand Théâtre ont résonné l'accent ensoleillé du Midi et un rire délicieusement provençal

Marseillaise et Italienne par son père, Corse par sa mère, Suissesse à la suite de son mariage avec le médecin genevois William Fitting, Renée Auphan apportait à notre opéra son charme, sa gaieté, son humour qui lui permirent de conquérir son entourage et son public dans une ville que l'on dit plutôt sévère mais où les habitués de l'opéra se sont révélés chaleureux. Chacun s'est vite rendu compte que la directrice générale du Grand Théâtre, sous un abord souriant et d'une spontanéité rafraîchissante, avait un caractère bien trempé, un moral à toute épreuve et du courage pour présenter certains ouvrages moins connus qui, bien que remarquables, ne figurent pas au grand répertoire. Avec une grande détermination et l'art de constituer autour d'elle des équipes bien soudées, performantes et habitées du désir de travailler au bien commun, elle a été un modèle d'équilibre, cette qualité si nécessaire pour gérer un opéra dans la sérénité alors que l'on sait combien cette lourde charge est semée d'embûches et sujette à toutes sortes de tensions et d'angoisses.

Sur la scène de Neuve, un grand professionnalisme

Renée Auphan a exercé au cours de sa carrière pratiquement tous les métiers touchant à l'art lyrique. On peut dire que même quand elle parle, sa voix chante. Assistante à la mise en scène à Marseille, gestionnaire d'opéra à Monte-Carlo puis à Nancy, entre-temps artiste lyrique à l'Opéra de Paris pendant la période de Rolf Liebermann, c'est au Théâtre municipal de Lausanne qu'elle devait donner, au cours de onze années, de 1984 à 1995, la mesure de son talent, transformant ce qui était alors un festival en une véritable saison d'opéra et de ballet. C'est avec ce solide bagage professionnel que Renée Auphan prenait dès 1995 la direction du Grand Théâtre de Genève. Elle allait présenter à Genève pendant six saisons des spectacles de grande qualité, constituer des plateaux d'une rare homogénéité et, en femme de théâtre accomplie, engager des chanteurs dont le physique et le jeu scénique étaient parfaitement adaptés aux rôles qu'ils avaient à assumer. Rayonnante, s'exprimant généralement dans un éclat de rire, elle assurera une remarquable gestion de la scène de Neuve, faisant preuve tout à la fois de compétences administratives et d'une grande créativité.

Rarement dans une maison d'opéra, tant aura été accompli

Consciente que, pendant sa troisième saison, elle aurait à faire face aux difficultés découlant de la fermeture du Grand Théâtre, et fidèle à sa politique de communication et d'ouverture, deux de ses priorités pour que l'opéra soit celui de tous, Renée Auphan allait s'atteler avec énergie à la transformation du Bâtiment des Forces Motrices en salle de spectacle. C'est ainsi que le Grand Théâtre pouvait y présenter sa saison 1997/1998 pendant laquelle on procédait à la place de Neuve à la réfection de la machinerie de scène et à de

nombreux aménagements intérieurs. Ces travaux importants et les délocalisations qu'ils ont entraînées ont certes été complexes à gérer. Le résultat a été un succès : le Grand Théâtre est aujourd'hui un opéra en grande partie remis à neuf que l'on peut compter au nombre des institutions lyriques les mieux équipées techniquement. Quant à la salle Théodore Turrettini du Bâtiment des Forces Motrices, elle a permis d'attirer un nouveau public et d'y présenter certains ouvrages qui requièrent un cadre plus intimiste.

Genève et son Grand Théâtre doivent beaucoup à Renée Auphan

Que de belles réalisations, que de magnifiques productions pendant l'ère Auphan ! Elles ont été des succès grâce au précieux concours des membres du Conseil de Fondation du Grand Théâtre et au constant soutien des autorités politiques de la Ville de Genève et de son maire, Monsieur Alain Vaissade. Elles n'auraient pas été possibles sans le dévouement de l'équipe de direction, l'engagement de tous les collaborateurs qui travaillent au Grand Théâtre, la fidèle adhésion de nos spectateurs et l'appui de tous ceux qui ont participé au financement des activités de la maison. Appréciée et admirée de tous, Renée Auphan aura relevé tous les défis et rendu d'éminents services à notre cité.

Guy Demole
Président du Conseil de Fondation
du Grand Théâtre de Genève



De Marcel Lamy à Renée Auphan

Le Grand Théâtre a ouvert ses portes le 2 octobre 1879 avec une représentation de prestige de *Guillaume Tell* de Rossini. L'ambition d'alors était élevée : il s'agissait de faire aussi bien que dans toutes les autres capitales européennes avec une salle, et surtout une scène, qui pouvaient se mesurer aux plus prestigieuses. Mais il fallut rapidement déchanter car le public n'était pas assez fourni pour justifier l'emploi d'une troupe importante à plein temps. Les directeurs qui se sont succédé à la tête de l'institution devaient lutter, souvent en vain, pour résoudre la quadrature du cercle : veiller à la qualité des représentations quasiment quotidiennes (le théâtre ouvrait près de deux cents fois l'an), renouveler le répertoire, attirer le public avec des grands noms et faire face aux multiples contraintes économiques liées à l'évolution de la situation du moment.

Autant dire que jusqu'au 1er mai 1951, date de la fermeture du théâtre à la suite d'un incendie qui a ravagé tout l'édifice pendant une répétition de la *Walkyrie*, le Grand Théâtre essayait sans grand succès de se mesurer au Palais Garnier de Paris avec des moyens financiers qui n'excédaient pas ceux d'une modeste maison de province. Il y a eu certes de grands moments, comme ces visites qu'effectuèrent par exemple les troupes de Dresde ou de la Scala, mais les spectacles présentés en production propre ne créaient l'événement que dans la bonne vieille république.

Après dix ans passés dans la salle du Grand Casino, un théâtre mal équipé nécessitant des trésors d'imagination pour accommoder de grands spectacles (on y a tout de même vu *Tristan und Isolde*, *Khovantchina*, *Aida*, *Boris Godounov*, *Siegfried* et *Tannhäuser*, par exemple), la scène de la Place Neuve rouvrait ses portes le 10 décembre 1962 avec – événement rare à l'époque ! – la version intégrale en français du *Don Carlos* de Verdi. La direction du théâtre était entre les mains de Marcel Lamy, alors que Janine Charrat tenait les rênes du ballet. Le nombre des représentations par spectacle n'excédait pas trois ou quatre en cette première saison, alors que le théâtre parlé faisait encore fréquemment incursion dans les programmes. Très rapidement, pourtant, le nombre des pièces présentées par saison devait diminuer, tant les problèmes liés à l'acoustique devenaient insurmontables…

Lorsque Herbert Graf prend en main les destinées de la salle en 1965, il n'y a plus

Die lustige Witwe **de Franz Lehar dans une mise en scène de Lotfi Mansouri en 1972.**



1983 : ***Giulio Cesare***
de Georg Friedrich Haendel dans une mise en scène de John Copley (ci-dessus).
Le Postillon de Lonjumeau **d'Adolphe Adam en 1989 (p. de droite).**

qu'une ou deux soirées par an où la fosse reste couverte, tandis que le nombre des spectacles lyriques et chorégraphiques, repris entre cinq et sept fois, s'élève à douze ou treize par saison. Avec ce nouveau directeur, la qualité moyenne des distributions et des mises en scène accède à un niveau rarement atteint auparavant. Les nombreux contacts qu'a pu nouer M. Graf lors de ses nombreuses étapes en tant que metteur en scène dans les grands théâtres internationaux où il a travaillé lui permettent de faire entrer la salle genevoise dans le giron des scènes de prestige en lui fournissant l'occasion de présenter régulièrement à Genève des chanteurs de grand renom. Pourtant, le niveau moyen des mises en scène reste relativement traditionnel et leur style a quelque chose de répétitif, car Herbert Graf, et son assistant Lotfi Mansouri, se partagent quasiment toutes les réalisations "maison", au début du moins. Les choses vont en s'améliorant par la suite ; cependant on chercherait en vain l'apparition au programme de noms véritablement marquants du monde du théâtre lyrique de ces années-là.

Lorsque Jean-Claude Riber prend la relève au début de l'automne 1973, rien ne change véritablement. Le nouveau directeur est également un metteur en scène qui se tient en haute estime et il se taille la part du lion dans la programmation. Pourtant, on voit apparaître de temps à autre quelque première ou reprise signée d'un nom plus original, tel *Le Barbier de Séville* réglé par Jean-Pierre Ponnelle ou ce *Don Giovanni* dû à Luis Erlo en 1975, un *Freischütz* signé Gian-Carlo del Monaco en 1976 ou encore des *Diables de Loudun* de Penderecki montés par Günther Rennert en 1979. Malgré tout, la récurrence systématique de conceptions scéniques basées presque exclusivement sur une abstraction vaguement poétique du décor commence à lasser et en dépit de distributions de haut vol, la vie lyrique genevoise n'échappe pas à un doux ronron peu susceptible de soulever l'enthousiasme.



L'arrivée de Hugues Gall marque un changement radical d'orientation artistique dans la politique du théâtre. Le nombre des représentations d'opéra diminue encore (on passe de dix spectacles lyriques par saison à huit, voire sept), mais chaque première se veut un événement. En cette ère de prospérité économique, les soirées phares se succèdent à un rythme soutenu avec l'inscription au programme de spectacles signés par les noms les plus attendus : Maurice Béjart a monté ici son premier *Don Giovanni* pour marquer l'ouverture de la nouvelle ère avant de s'attaquer à la *Salomé* de Strauss incarnée par la sulfureuse Julia Migenes ; puis il y eut – dans le désordre – Jérôme Savary pour *La Périchole* et *Le Voyage dans la lune*, Andrei Serban pour *L'Amour des trois oranges* et *Elektra*, Johannes Schaaf pour *Eugène Onéguine* ou *Fidelio*, Pier-Luigi Pizzi pour une *Khovantchina* d'anthologie, Jorge Lavelli pour *Œdipus Rex* et *Le Château de Barbe-Bleue*… Les brochures des saisons d'alors se lisent aujourd'hui comme le gotha du monde lyrique international. En effet, presque tous les artistes de renom se sont, pour ainsi dire, passé le témoin sur une scène devenue si prestigieuse que les spectacles affichaient "complet" bien longtemps avant l'ouverture de la location. Aussi n'était-il pas rare, à cette époque, que les gens désireux de s'abonner, aient payé au prix fort des étudiants désargentés prêts à passer la nuit devant les portes du théâtre avec l'espoir – souvent déçu – qu'ils leur obtinssent l'un ou l'autre des quelques abonnements mis en vente annuellement. Mais les nuages s'amoncellent à l'horizon… Et lorsque Renée Auphan débarque à la fin de l'été 1995, elle trouve un théâtre dont le succès public ne s'est pas démenti mais dont les subventions stagnent depuis quelques années. En outre, la scène commence à avoir mal à sa technique et il devient impératif de songer à la fermeture temporaire du vénérable bâtiment.

Éric Pousaz

Le noir lui va si bien

Du noir. Curieux : c'est du noir qui imprime la rétine du souvenir, si l'on balaie d'un coup de rétroviseur subjectif les six saisons orchestrées par Renée Auphan au Grand Théâtre. Curieux, oui, d'une directrice grandie au soleil de Méditerranée, à l'accent enchanteur, au tempérament si peu mélancolique, qui a souvent déclaré se méfier des spectacles trop oniriques.

Ce noir, c'est celui qui baigne le premier spectacle, *Wozzeck* d'Alban Berg, dans la mise en scène du fidèle tandem constitué par Patrice Caurier et Moshe Leiser, qui après avoir fait les beaux soirs de Lausanne, prend un envol définitif à Genève. C'est encore dans des couleurs de nuit, dans la lenteur monumentale et stylisée réglée par le cinéaste japonais Hiroshi Teshigahara que se déroule une époustouflante *Turandot* de Puccini, importée de Lyon. Et l'obscurité du monde n'est pas moins grande, ni moins menaçante, dans le *Werther* de Massenet signé Willy Decker, dans la *Norma* de Bellini dessinée par Francisco Negrín ou dans la *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, déposé sur la lande écossaise de Graham Vick.

Caurier et Leiser, eux, n'en finissent pas de revenir, accumulant les succès. *Hamlet* d'Ambroise Thomas, sur qui personne n'aurait misé un sou, est une forme de spectacle parfait, où brillent Natalie Dessay et Simon Keenlyside, deux chanteurs “idéaux” selon Renée Auphan : voix splendides et jeunes, acteurs crédibles et sensibles. On retrouvera Simon Keenlyside, avec Alexia Cousin cette fois, et José van Dam, pour un *Pelléas et Mélisande* de même hauteur de ton, de même pureté de lignes, toujours signé par le duo de Caurier et Leiser.

Que la France tienne le haut du pavé, dans cette histoire de six ans, n'étonnera pas. C'est aussi bien par une forme d'esthétique que d'aspiration à la légèreté, qui s'étend au choix des voix et des chefs. On montera *Le Ring* de Wagner, soit, mais ultra-light, dirigé par Armin Jordan. Marc Minkowski vient deux fois avec Laurent Pelly, pour Offenbach et Rameau, de cuvée mémorable. Massenet, Poulenc, Bizet, Berlioz : rien ne manque à l'appel des moments clé de l'histoire lyrique française.

L'amour des grandes voix fait monter autour de chanteurs de premier rang tout un ouvrage, légitimé par leur présence : une *Norma* pour June Anderson, un *Enlèvement au sérail* pour Natalie Dessay, une *Lucia di Lammermoor* pour Mariella Devia, un *Barbier de Séville* pour Maria

1 2

Réception à l'issue de la première de *Carmen* : Christian Räth, Renée Auphan, Radomir Markovic, Marie-Ange Todorovitch (1). Aurora Ginastera, Renée Auphan, Marcel Quillévéré pendant une répétition scène et orchestre de *Beatrix Cenci* (2). Renée Auphan et Natalie Dessay dans le bureau de la régie durant les répétitions de *L'Enlèvement au sérail* (3). Renée Auphan (p. 17 et 19).



3



4 5

Bayo, une *Susannah* pour Samuel Ramey. José van Dam, qui fait partie du cercle des fidèles, enorgueillit de sa présence plusieurs productions. Mais plus que les feux d'une star, Renée Auphan vise une harmonie de ses plateaux, et tente de l'ordonner autour de la jeunesse et de l'équilibre, y compris celle des silhouettes.

Peut-on parler d'un règne féminin ? Ce serait abusif, mais enfin, à y regarder deux fois, on discerne tout de même un tropisme. Le XXe siècle est ainsi représenté par une pléiade d'héroïnes : Jenufa, Susannah, Beatrix Cenci, Venus, jusqu'à Madame de. Et lorsque, sur la scène du Bâtiment des Forces Motrices, le Grand Théâtre se lance dans une création, c'est à une femme, Tania León, qu'il la propose, pour *Scourge of Hyacinths*, dans l'admirable spectacle (et coloré, celui-là !) de Bob Wilson.

Les difficultés, dans ce parcours, ont été constantes. Mais créatrices d'opportunités, aussi. C'est à la réfection de la scène du Grand Théâtre, et à la générosité du mécène Guy Demole, que Genève doit la salle du Bâtiment des Forces Motrices où les spectacles ont émigré pendant une saison, au prix d'un déménagement épuisant. Formidable résurrection architecturale gardée par la sculpture tutélaire de Nam June Paik, l'ancienne usine au fil du Rhône a immédiatement conquis ce public neuf que l'opéra intimide, lorsqu'il se donne dans ses murs habituels. Le ballet y a trouvé refuge. Sa réputation, coïncidence, n'a cessé de grandir, et *La Bayadère* chorégraphiée par Étienne Frey, dans le décor féerique du dessinateur de

Guy Demole et Renée Auphan lors de l'inauguration du Bâtiment des Forces Motrices (4).
Pendant les répétitions de *Carmen*, Sophie de Lint, Renée Auphan et Marcel Quillévéré corrigent les surtitres (5).



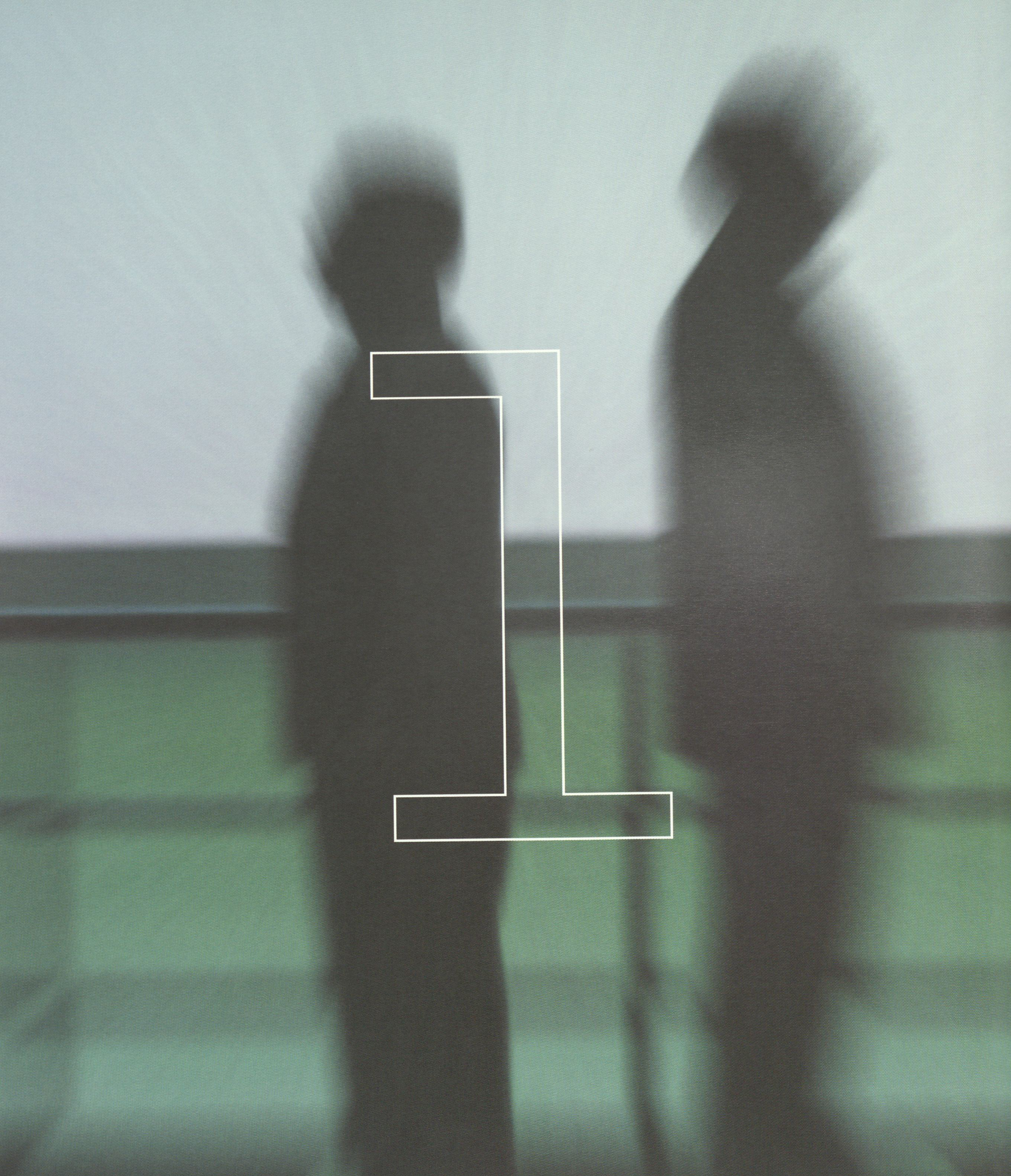
Jacques Ayrault, Renée Auphan, Christian Räth pendant les répétitions de *Carmen* dans le bureau de la régie (ci-contre). Renée Auphan lors d'une interview de la Télévision Suisse Romande aux abords du Bâtiment des Forces Motrices (p. de droite).



BD Poussin, a connu un triomphe emblématique de ce souffle neuf.
Les crises, aujourd'hui, se sont calmées. L'argent revient. Le Grand Théâtre est remis d'aplomb et dispose d'une annexe de rêve. Persuadée qu'une directrice d'opéra n'a pas à imposer une ligne mais qu'elle doit varier les approches, Renée Auphan n'a failli à aucun de ses devoirs face au répertoire, n'omettant ni les tubes *(Aida, Carmen)* ni les raretés *(La Púrpura de la rosa, Les Fiançailles au couvent)*, ni la provocation ni le classicisme. Sur scène, il n'y aura eu d'excès ni d'audace ni de complaisance, mais cette recherche du juste dosage qui procède de l'expérience, de la culture, et surtout de l'amour des chanteurs, ces artistes dont Renée Auphan, après avoir été la sœur, a été la plus attentive et la plus respectueuse des patronnes.
En coulisses, ce furent six années d'engagement fougueux, soutenu par un plaidoyer constant auprès des responsables politiques et des sponsors en faveur de sa maison, au nom du maintien d'un opéra vivant, populaire et dignement financé. En gagnant ce combat comme on remporte une guerre, Renée Auphan a fait taire tous ceux qui, lors de sa nomination, crurent avec un sourire qu'elle était du sexe faible.

Jean-Jacques Roth


SPOUTNIK
au 1er étage
à droite du bar


1

Saisons 1995 à 1997



Wozzeck, un drame de la folie ordinaire. Les metteurs en scène ont conçu leur spectacle comme une suite d'arrêts sur image où chaque attitude visait à la puissance expressive de l'art cinématographique associé à l'école expressionniste... À gauche : Stuart Kale en Capitaine, à droite : Dale Duesing en Wozzeck.

Une carte de visite légèrement provocatrice…

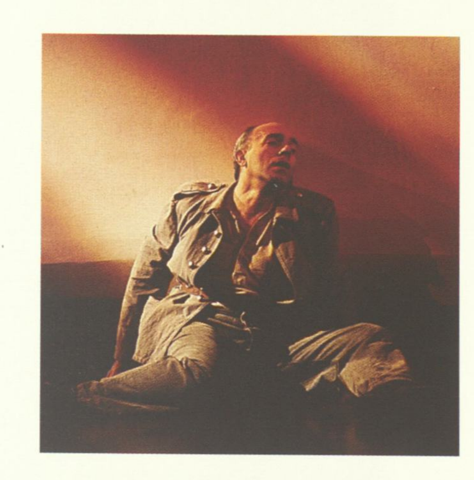
En choisissant d'ouvrir sa première saison avec *Wozzeck* d'Alban Berg, la nouvelle directrice du Grand Théâtre tenait moins à provoquer son public qu'à définir clairement les grandes lignes de sa politique artistique. Présenter une œuvre plutôt austère qui se situe en marge des partis pris interprétatifs courants, l'autorisait en effet à faire un pied de nez à un ensemble de traditions sclérosantes. Le team de metteurs en scène choisis, plutôt novices dans ce répertoire, permettait d'espérer une approche libre de toute routine.

Ce ballon d'essai fut, à vrai dire, un coup de maître. La réalisation scénique, d'une rare retenue dans ses effets subtilement calculés pour paraître presque anodins, illustrait ce drame universel de l'être, exploité dans un contexte dénué de toute précision géographique ou historique. Moins agressive que de coutume, elle était aussi moins limitée dans sa portée puisque chaque spectateur était invité à calquer son vécu ou ses fantasmes sur une réalité théâtrale oppressante, d'un misérabilisme omniprésent. Un tel *no man's land* aux couleurs ternies se révélait d'une terrible éloquence jusque dans sa triste banalité : il semblait, par antithèse, magnifier la portée dramatique d'un langage musical parmi les plus complexes qui soient.

Armin Jordan optait pour une contribution instrumentale "consensuelle"; au lieu de mettre en avant le modernisme de l'écriture orchestrale, il peaufinait son accompagnement jusqu'à l'inscrire dans l'exact prolongement du climat postromantique cher aux compositeurs viennois de la fin du XIX[e] siècle. Ennemie autant que possible des fulgurances sonores que l'on aime à associer aux nombreux points culminants de la partition, notamment dans le fameux interlude en *ré mineur* au troisième acte, son interprétation avait la discrétion, la justesse de ton insinuante du rapport clinique élaboré sans complaisance sur une situation de misère humaine insupportable.

La distribution – Karen Huffstodt et Dale Duesing en tête – mettait quant à elle son point d'honneur à respecter scrupuleusement les intentions d'un compositeur dont personne n'a oublié ce soir-là qu'un des principaux modèles restait un certain Jean-Sébastien Bach…

Éric Pousaz



WOZZECK
ALBAN BERG
OPÉRA EN TROIS ACTES
ADAPTÉ DU DRAME DE BÜCHNER
PAR LE COMPOSITEUR

Direction musicale : Armin Jordan
Mise en scène : Patrice Caurier et Moshe Leiser
Décors : Christian Fenouillat
Costumes : Étienne Couléon
Lumières : Hervé Audibert

PRINCIPAUX RÔLES
Marie : Karen Huffstodt
Wozzeck : Dale Duesing
Le Tambour-major : Jan Blinkhof
Le Capitaine : Stuart Kale
Le Docteur : Hans-Peter Scheidegger



Le langage corporel, ou la musique faite geste. Chaque personnage du drame de Büchner incarne un des aspects les plus extrêmes de la misère humaine. Ainsi Wozzeck (Dale Duesing) se montre-t-il incapable de témoigner son angoisse à son meilleur ami Andrès (Beau Palmer) autrement qu'en lui faisant violence (p. précédente); de même, le Tambour-major (Jan Blinkhof) ne peut-il témoigner son intérêt pour Marie (Karen Huffstodt) qu'en la violant (1).



2



1

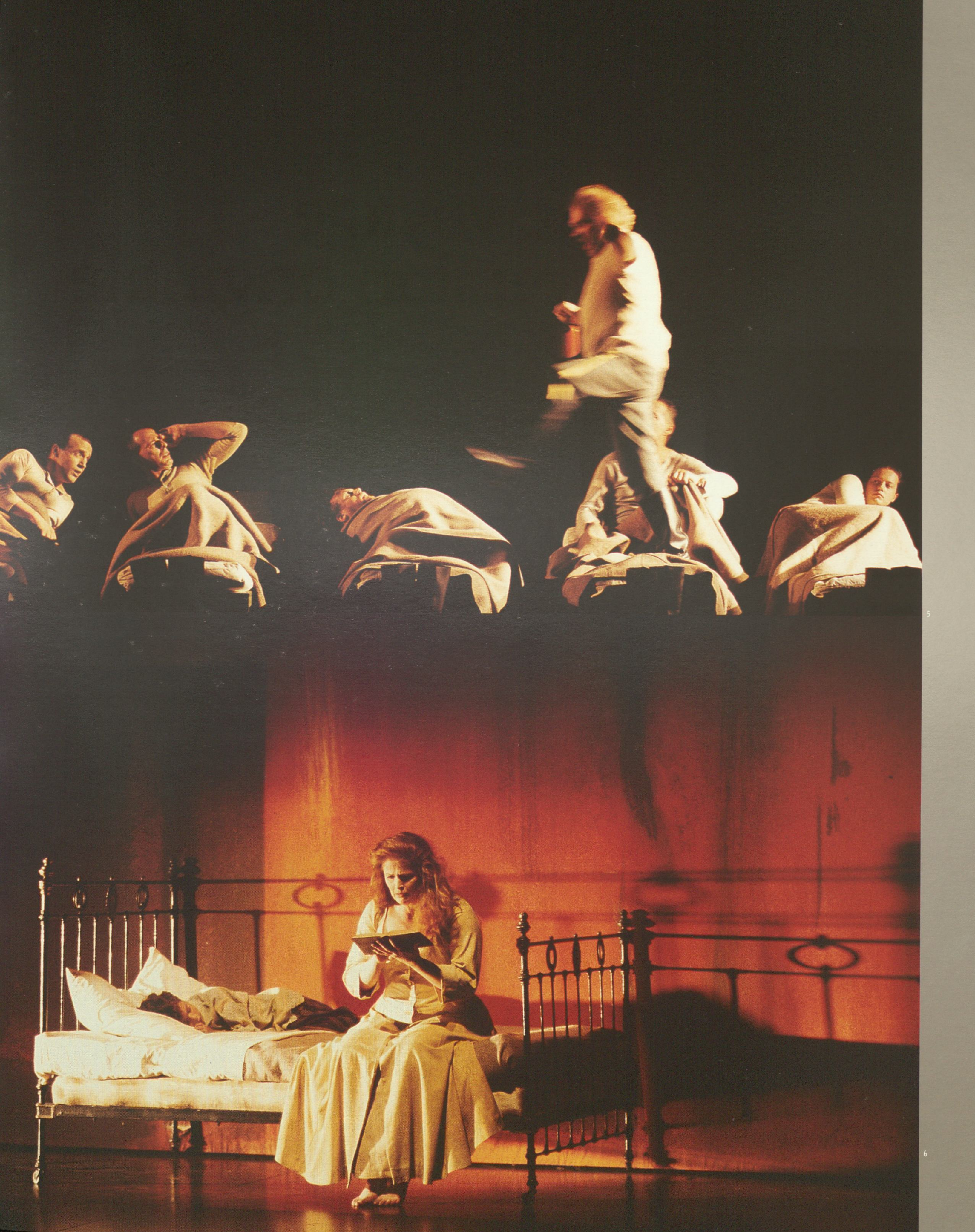


3

La vie sociale se construit sur des rapports de force où l'être humain est dominé ou dominant selon qu'il se sent isolé (le Tambour-major arpentant le dortoir à la recherche d'une victime – 5) ou membre d'un groupe dont la cohésion fait la force (le Capitaine et le Docteur – Stuart Kale et Hans-Peter Scheidegger – se moquant de Wozzeck – 4). Marie (Karen Huffstodt) incarne au mieux cette dualité du comportement humain (2 et 6); à la fois provocatrice et victime, elle tombe sous le couteau de Wozzeck (3) sans savoir précisément ce qui lui arrive.



4



5

6

Libre voyage en version originale



NOCES
IGOR STRAVINSKI
BALLET

Chorégraphie et décors :
Myriam Naisy
Costumes :
Werner Strub et Roland Deville
Lumières :
Daniel Brochier

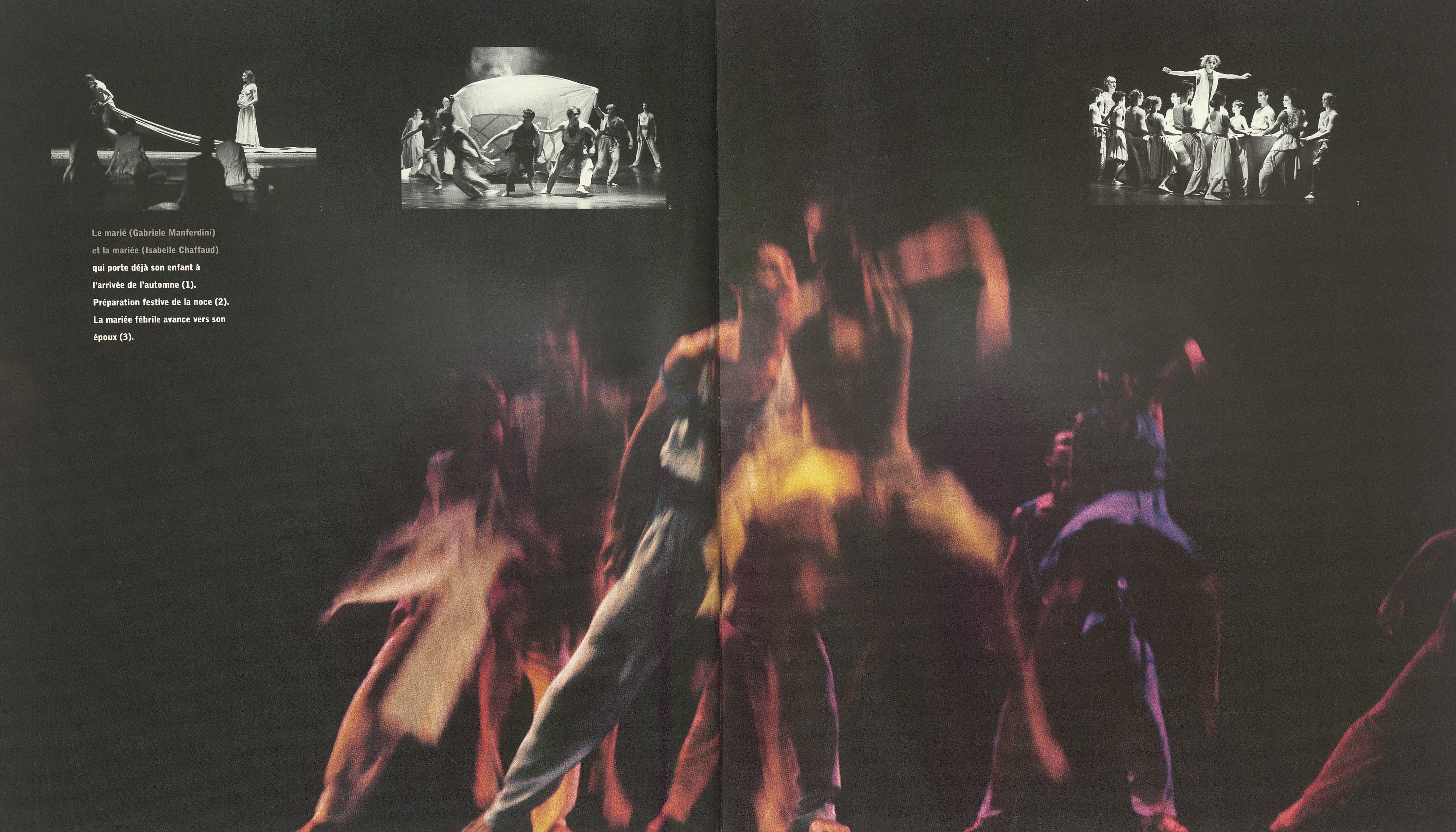
Myriam Naisy (ci-dessus).
Le manteau de la mariée créé par Werner Strub (p. de droite).

On n'imagine pas toujours quels détails ou quels hasards préludent à l'élaboration d'un spectacle... Je me souviens de ma toute première répétition avec le Chœur du Grand Théâtre, un après-midi de juin 1990, au cours duquel je jouais au piano *Noces* d'Igor Stravinski. Nous devions alors donner l'œuvre en concert, et l'idée de s'associer au ballet vint immédiatement à l'esprit de chacun. Mais il était impossible à l'orchestre de partager, au cours d'une même soirée, l'espace de la fosse avec les quatre pianos et les nombreux instruments de percussion de *Noces*. L'idée fit son chemin. La perspective de concevoir, dès l'arrivée de notre nouvelle directrice générale Renée Auphan, un spectacle réunissant toutes les disciplines représentées au Grand Théâtre décida les services techniques à procéder à des aménagements dans la fosse d'orchestre. Les pianos, amenés depuis le studio de ballet se trouvant sous le parterre de la salle, pouvaient ainsi être installés ou retirés durant le temps d'un entracte. La programmation de *Noces* devenait réalisable.

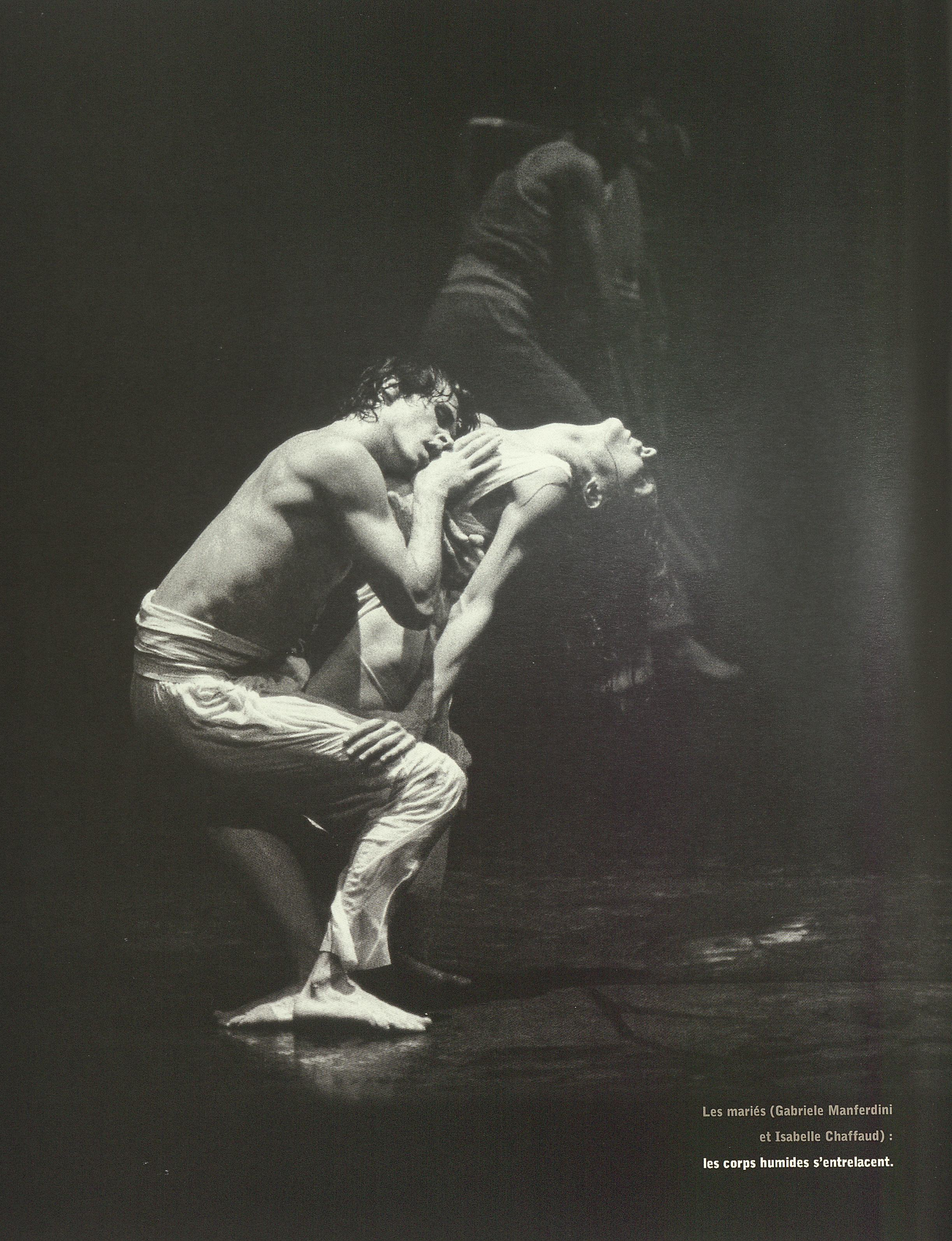
La responsabilité m'incombait alors de décider quelle version donner de la partition. Le Chœur du Grand Théâtre avait déjà travaillé la version française écrite en collaboration avec Ramuz, et je connaissais l'attachement de notre nouvelle directrice à la culture romande. Elle venait de diriger l'Opéra de Lausanne, où fut créée *L'Histoire du soldat* en 1918, et habitait tout près des communes à jamais célèbres de Clarens et Morges où Stravinski conçut nombre de ses grandes partitions. Malgré toute mon admiration pour le remarquable travail de l'écrivain vaudois qui tenta de restituer dans sa traduction le génie de la prosodie russe, je devais dire à Renée Auphan que je préférais, comme Stravinski lui-même, la version originale, d'autant que nous possédions un chœur qui pouvait donner à la partition toute sa couleur. Je sentais qu'elle ne partageait pas tout à fait mon opinion, mais elle se laissa convaincre par mes arguments.

Après avoir choisi la version que nous allions chanter, je prenais contact avec la chorégraphe Myriam Naisy et le chef d'orchestre John Burdekin dans le but de parler ensemble de nos impressions sur la partition. L'intérêt de définir certains *tempi* (sujet de bien des conflits entre musiciens et danseurs) avant le début du travail chorégraphique me semblait primordial. Nous devions alors convenir de

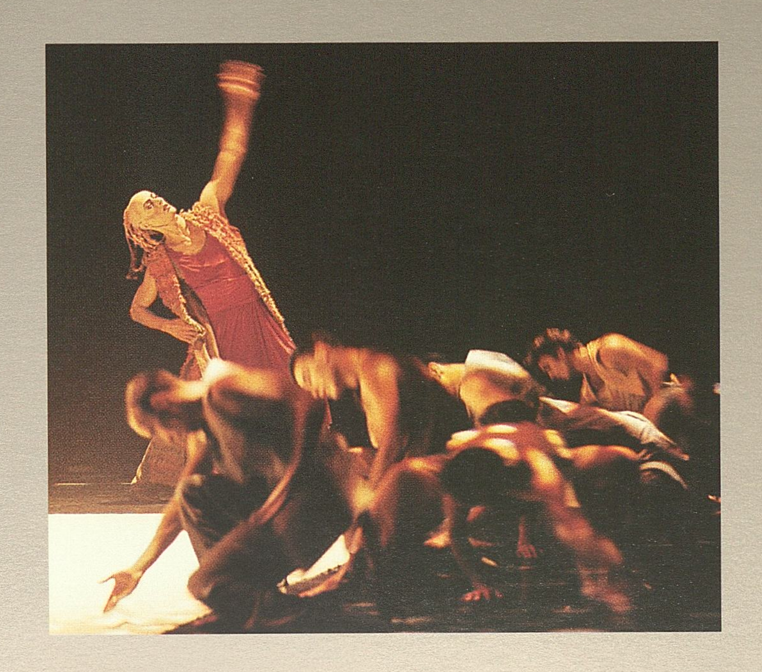




Le marié (Gabriele Manferdini)
et la mariée (Isabelle Chaffaud)
qui porte déjà son enfant à
l'arrivée de l'automne (1).
Préparation festive de la noce (2).
La mariée fébrile avance vers son
époux (3).



Les mariés (Gabriele Manferdini
et Isabelle Chaffaud) :
les corps humides s'entrelacent.





Le Maître de cérémonie (Lucas Crandall, photo de gauche). Première danse des mariés (ci-dessus).

la version discographique qui semblait être la plus proche possible de nos sensibilités et que le ballet utiliserait pour ses répétitions. Myriam Naisy me confiait non sans m'amuser que l'extravagance des couleurs de la langue russe l'aidait à se détacher de la seule signification des mots pour voyager peut-être un peu plus librement dans le livret.

Au cours des répétitions, les échanges étaient nombreux entre danseurs et chanteurs. La chorégraphe venait écouter notre travail, s'inquiétait de savoir si les mouvements qu'elle imaginait étaient compatibles avec nos *tempi*, si le texte lui permettait telle liberté. Après avoir déjoué les pièges de la partition, nous pouvions enfin tresser les cheveux de la mariée, boire et fêter devant la porte de la chambre nuptiale. L'énergie de cette partition sauvage et païenne exaltait l'ensemble des artistes, à commencer par moi qui prenais un plaisir extraordinaire à jouer la partie de piano qu'avait tenue Francis Poulenc lors de la création. Je dois cependant avouer une partie de ma frustration durant les spectacles lorsque, jouant dans la fosse d'orchestre, assourdi par les *soprani* et *alti* du chœur qui chantaient dans mon dos, je n'entendais presque rien des quatre solistes et des autres instruments. Je devais deviner ce que chantaient les hommes situés face à moi en lisant sur leurs lèvres… et finalement je ne voyais rien de la chorégraphie !

Guillaume Tourniaire

Mer houleuse pour spectacle intrépide

DIE ENTFÜHRUNG
AUS DEM SERAIL
WOLFGANG AMADEUS
MOZART
OPÉRA EN TROIS ACTES
LIVRET DE
LE JEUNE STÉPHANIE
D'APRÈS LA PIÈCE
DE BETZNER

Direction musicale : Dietfried Bernett
Mise en scène : Dieter Kaegi
Décors et costumes : William Orlandi
Lumières : Roberto Venturi

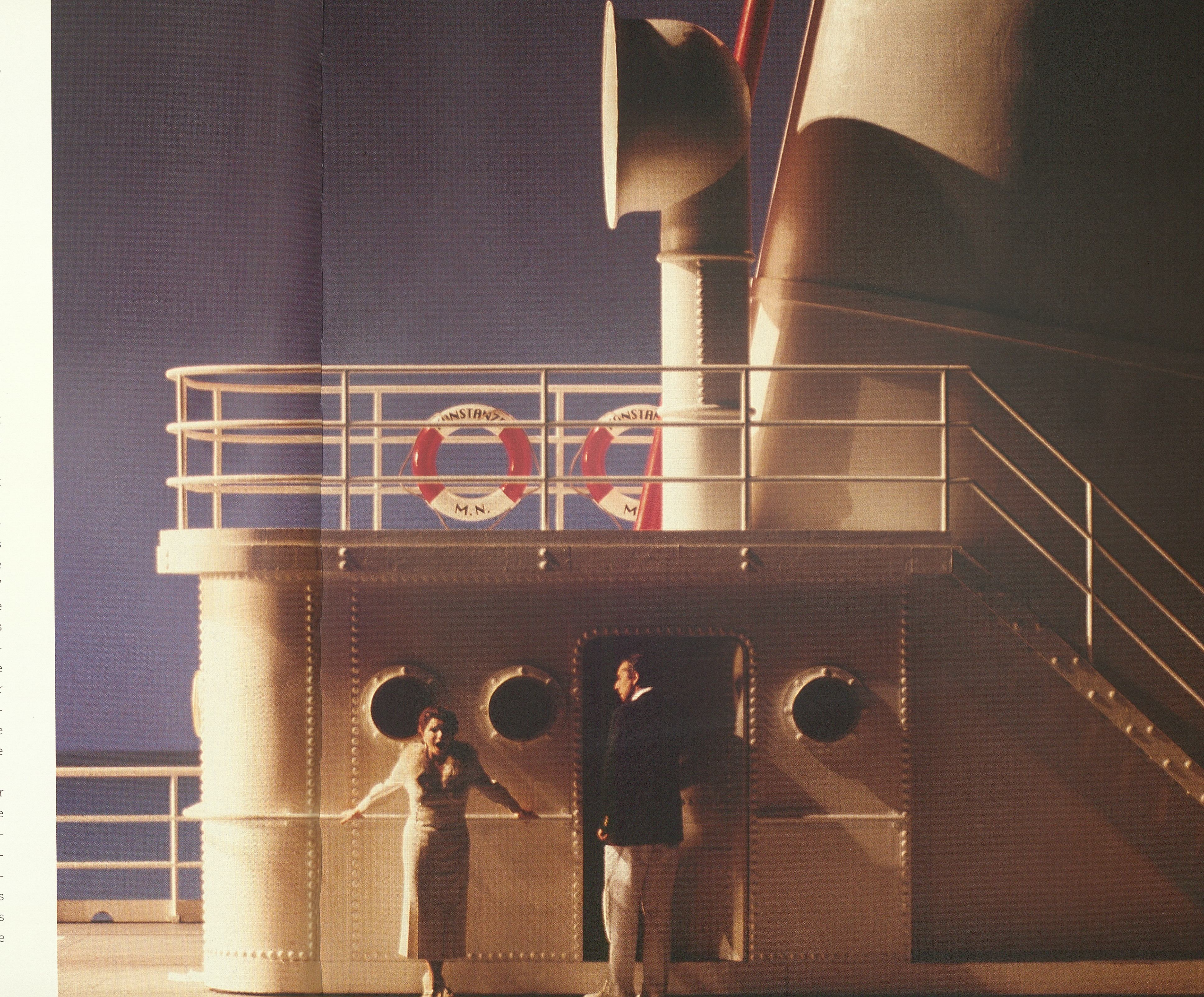
Konstanze : Mariella Devia
Blondchen : Brigitte Fournier

Belmonte : Bruce Ford
Osmin : Günther Missenhardt
Pedrillo : Francesco Piccoli
Selim Pacha : Jürg Löw

Grand émoi à Clochemerle-sur-Léman : on a osé programmer un *Enlèvement au sérail* sans sérail. C'est Mozart qu'on assassine et les eunuques qu'on turlupine ! Critiques diamétralement opposées, violentes huées et courrier des lecteurs enflammé… En février 1996, le Grand Théâtre fait parler de lui.

La polémique n'illustre pas tant la sempiternelle bataille des "anciens" contre les "modernes" que l'apparition récurrente d'un malentendu quant à la "fidélité" dont le metteur en scène devrait faire preuve envers la "lettre" d'un livret. "Mais où donc est passé Wolfgang ?", se demande un critique. Comme si la présence de janissaires enrubannés suffisait à relayer la pensée mozartienne. Comme si l'imagerie théâtrale d'un opéra était gravée dans le marbre et insensible à la marche du temps.

Que voit-on sur le paquebot inventé par Dieter Kaegi et William Orlandi ? Une foule d'aristocrates passant leurs journées à jouer au ballon au bord de la piscine. Une jeune femme retenue prisonnière dans cette cage dorée (deux ans avant que le film *Titanic* de James Cameron n'exploite la même idée…). Elle



Prisonnière d'un paquebot de luxe, Konstanze (Mariella Devia) parviendra-t-elle à résister aux avances pressantes du magnat Selim (Jürg Löw) ?


12-4



Kaegi et Orlandi s'ingénient à thématiser la séquestration tout en prenant le large : sous le ciel marin, la nonchalance d'une société qui passe son temps en fêtes et en jeux oppresse Konstanze (Mariella Devia, ci-dessous), dont le déchirement entre deux hommes se trouve mis en image avec une belle simplicité.



est déchirée entre son amant d'alors et son prétendant d'aujourd'hui, riche armateur qui apparaît comme un cœur blessé condamné à l'errance, à l'instar du Hollandais volant : "Sache que je dus quitter ma patrie à cause de ton père", confie-t-il à Belmonte. Rarement a-t-on vu *Enlèvement* aussi grave.

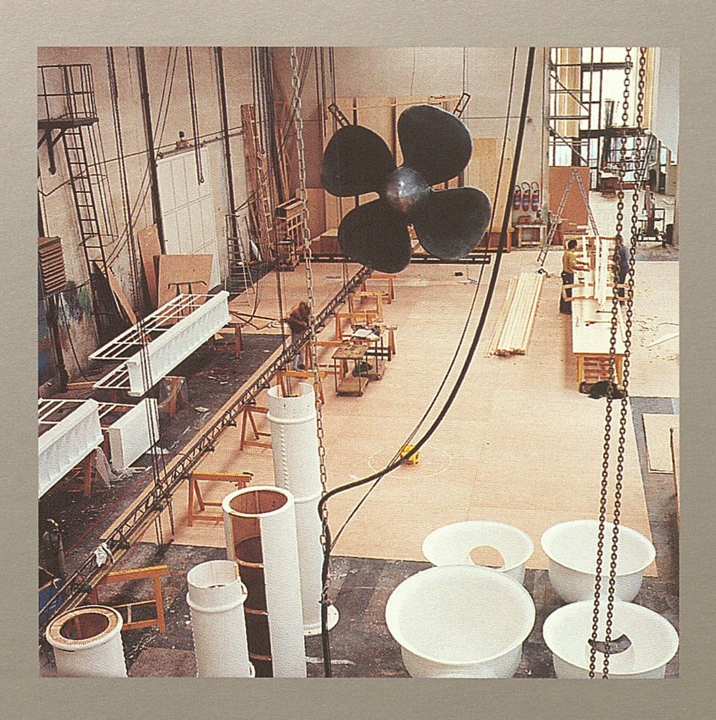
Si Dieter Kaegi laisse de côté odalisques et minarets, c'est pour cerner le drame des êtres plutôt que le choc des cultures. Les sentiments, profonds et contradictoires, se font alors jour sous des ciels crépusculaires et dans une atmosphère de torpeur estivale, comme si un lent roulis rythmait les émois des cœurs – dont on sait que Mozart fut le meilleur chantre.

Pour déployer ces atmosphères, William Orlandi a imaginé des décors dans lesquels les chanteurs, dirigés avec simplicité et naturel par le metteur en scène suisse, viennent parfaitement s'intégrer. Flirtant avec la métaphore, le "Martern aller Arten" interprété devant l'inquiétante hélice du bateau ou l'image de Constance figée entre ses deux prétendants disent, avec une belle expressivité théâtrale, les tensions et les conflits intérieurs. Ils évitent que la "transposition" ne tombe dans le pittoresque et l'humour facile et incitent à en finir avec ce concept de "transposition" : les harems de carton-pâte ne sont aucunement plus "authentiques" que cet angoissant paquebot. Toute mise en scène, la plus ringarde comme la plus avant-gardiste, est donc une "transposition", c'est-à-dire une traduction de la réalité concrète dans le monde par définition illusionniste de la scène théâtrale.

Il suffit alors d'une distribution solide pour emporter l'adhésion. Celle-ci est extraordinaire. Mariella Devia ne fait qu'une bouchée des airs virtuoses de Constance, Bruce Ford délivre une leçon de beau chant en Belmonte, Brigitte Fournier, Franceso Piccoli et Günther Missenhardt les entourent efficacement. Même la direction de Dietfried Bernett, plutôt sage et traditionnelle, finit par s'accorder au rythme nonchalant d'un spectacle qui exhale une mélancolie tenace, repris en automne 2000 avec grand succès pour les débuts de Natalie Dessay en Konstanze. Un beau pied de nez à ses contempteurs.

Alain Perroux

Tuyaux de cheminées, rambardes et hélices donnent aux ateliers du Grand Théâtre un air d'usine à bateaux… Car la production de Dieter Kaegi et William Orlandi donne à voir un paquebot sous ses moindres coutures et dans un sens volontiers métaphorique.
C'est ainsi que la grande hélice évoque les "supplices de toutes sortes" dont Selim a menacé Konstanze (Mariella Devia).



Un Maître au Grand Théâtre



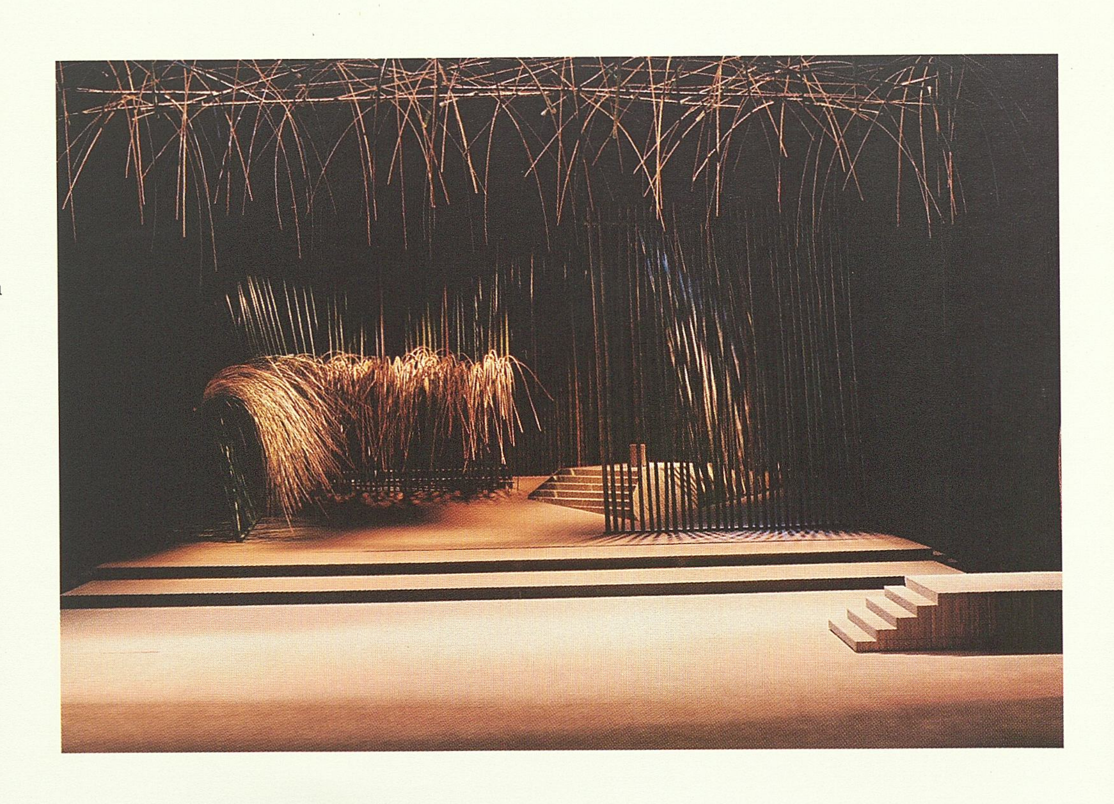
TURANDOT
GIACOMO PUCCINI
OPÉRA EN TROIS ACTES
LIVRET DE ADAMI
ET SIMONI D'APRÈS
LA FABLE DE CARLO GOZZI

Direction musicale : John Mauceri
Mise en scène et costumes : Hiroshi Teshigahara
Costumes : Tomio Mohri
Chorégraphie : Hideo Kanze
Lumières : Jean Kalman

PRINCIPAUX RÔLES
Turandot : Giovanna Casolla
Liù : Angela Maria Blasi/Livia Aghova
Calaf : Keith Olsen
Timur : Pavel Daniluk

Inviter Hiroshi Teshigahara à mettre en scène *Turandot* présageait bien évidemment du plus beau des renouvellements "lyrico-scénographiques". Certes. Mais l'envergure de l'artiste dépassait de loin ce constat. Il fallait absolument trouver moyen de guider le public à travers l'œuvre immense de cet homme, de déborder du cadre purement opératique, et profiter de ce que nous permettait cette invitation : croiser les genres et les publics. L'Ikebana, le cinéma, la calligraphie. De toutes les excellences du grand Maître, nous en retenions trois pour la découverte desquelles nous ambitionnions la production d'événements annexes à l'ouvrage scénique. Le tout devant prendre fin, en apothéose, par la retransmission en direct de *Turandot*, sur écran géant.

Tout a commencé à Milan, près de deux ans avant la Première de *Turandot*. Dans le somptueux salon privé d'un grand hôtel, où nous rencontrions pour la pre-

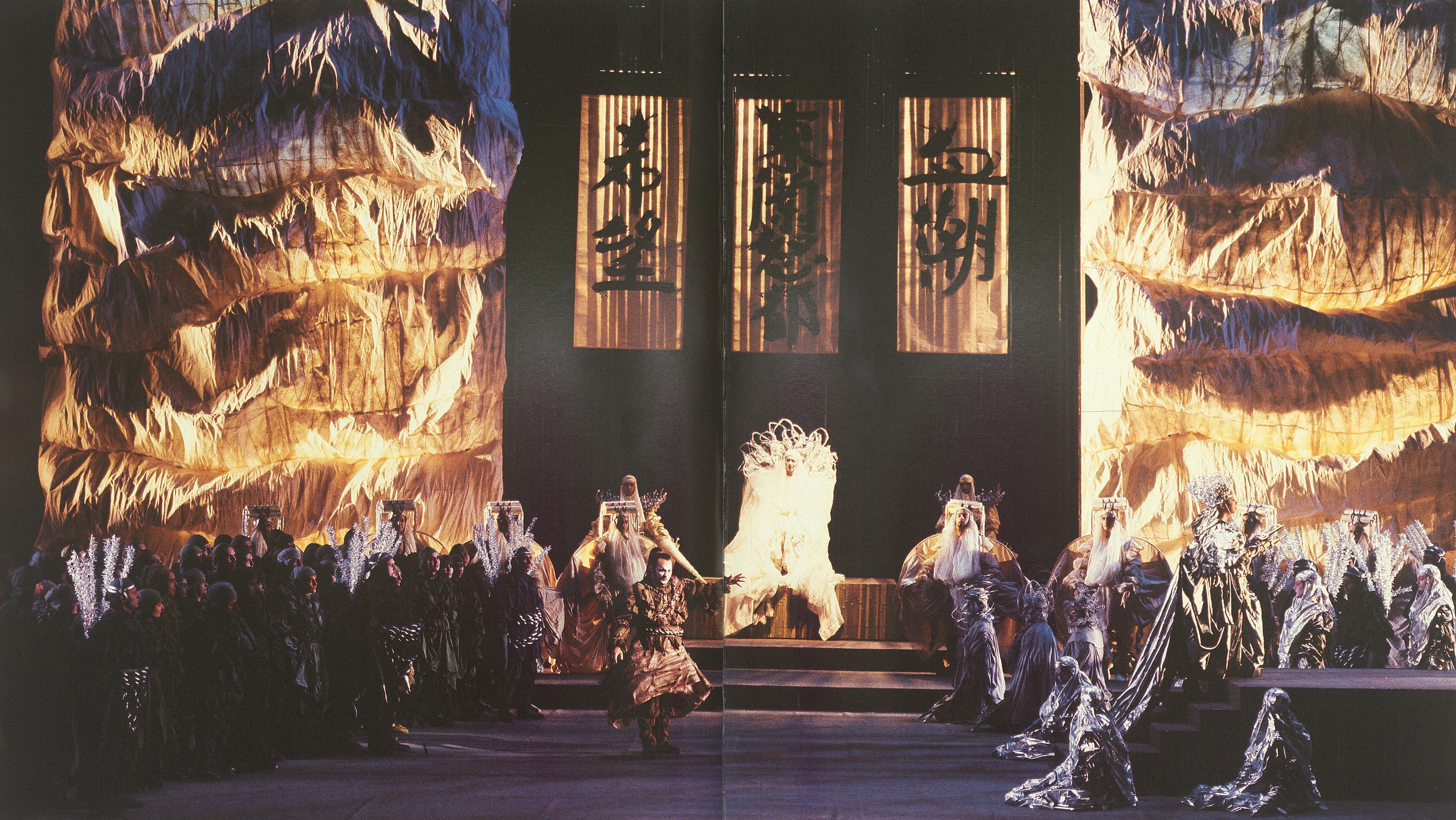


Giovanna Casolla en Turandot (en haut). Décor de bambous (ci-contre). Hiroshi Teshigahara calligraphiant les énigmes de *Turandot* aux ateliers du Grand Théâtre (p. de droite).





Ping (Franck Ferrari),
Pong (Bengt-Ola Morgny)
et Pang (Carlo Bosi), ci-dessus.
Décor de bambous coulissant latéralement comme un rideau (ci-contre).


希望

Fabriqué avec de la fibre de bambou contenant du carbone, le papier japonais du décor de fond de scène a une haute résistance (ci-dessus). Livia Aghova (ci-contre). Calaf a découvert les trois énigmes et elles se sont déroulées l'une après l'autre (p. précédentes).



mière fois le Maître. À observer le regard interloqué de ses nombreux assistants, nous comprîmes immédiatement que nous devions ajouter une ligne de plus à la liste des complexités du projet : sa communication à l'entourage artistique de Maître Teshigahara. Ce fut alors le début d'un effort particulier et quasi quotidien d'explication, de démonstration, de "vente". L'accord tomba. Le Maître allait nous aider à retrouver les copies de ses principaux ouvrages cinématographiques, à nous mettre en contact avec les associations européennes d'Ikebana et il calligraphierait en public les réponses aux trois énigmes de Turandot.

Forts de cet accord et de l'intervention dans l'opération du Consulat général du Japon, nous pouvions alors lancer le projet. Et nous allions passer de surprise en surprise. La première d'entre elles était sans conteste l'extrême organisation (et disponibilité) des associations locales d'Ikebana qui vouaient une passion, voire une certaine dévotion, à "notre" Maître. Nous n'avions évidemment aucune peine à les impliquer dans l'entreprise, bien au contraire. Le résultat fut au-delà de nos espoirs : une ambitieuse installation dans les murs de Neuve, un formidable propos artistique, de la pure poésie.

Le centre d'art cinématographique de Genève se révéla également merveilleusement motivé. Nous pouvions, ensemble, tisser les ponts de programmation que chaque partie ambitionnait depuis si longtemps. Mais au-delà de *La Femme des sables*, Prix spécial du Jury du Festival de Cannes en 1964, la quête des copies, sous-titrées, fut très difficile. Ici encore, l'exercice a démontré, si besoin est, l'envergure que peut prendre un partenariat entre deux institutions culturelles trop souvent distantes. À en juger par les nombreux remerciements reçus et la fréquentation de ce cycle, la mobilité des spectateurs entre nos deux maisons était totale. Le but fixé était dès lors atteint.

Quant à la retransmission sur écran géant de la production scénique, une consultation des dix années de statistiques météorologiques sur cette date nous a rapidement convaincus de produire l'événement dans un lieu couvert. La taille de ce lieu devant être à même d'accueillir au moins trois mille spectateurs, nous options rapidement pour l'Arena. L'idée qu'aucun événement de ce type n'y avait encore été organisé nous excitait particulièrement. Peut-être aurions-nous par ce fait la chance d'atteindre notre cible ? Celle qui se trouve souvent intimidée à pousser la porte "dorée" de notre Grand Théâtre ?

Le jour de la retransmission, postés à l'entrée de l'Arena, angoissés comme il se doit, nous regardions la file des spectateurs qui attendaient l'ouverture des portes. Nous ne nous doutions pas que quelques heures plus tard, plus de quatre mille personnes, au moment des saluts, applaudiraient… un écran géant !

Des milliers de visiteurs-spectateurs sur l'ensemble des événements, leur ouverture à des publics nouveaux, un engouement sans pareil de nos partenaires et équipes : nos ambitions furent satisfaites. Et que dire de ce merveilleux sentiment d'avoir rempli cette mission que nous nous étions fixée : aller à la rencontre du public hors de nos murs.

Édouard Lambelet



Giovanna Casolla (Turandot) et Keith Olsen (Calaf) **en répétition.**

L'honneur sauvé d'Ambroise Thomas

HAMLET
AMBROISE THOMAS
OPÉRA EN CINQ ACTES
ET SEPT TABLEAUX
LIVRET DE MICHEL CARRÉ
ET JULES BARBIER
D'APRÈS LE DRAME
DE SHAKESPEARE

Direction musicale : Louis Langrée
Mise en scène : Patrice Caurier et Moshe Leiser
Décors : Christian Fenouillat
Costumes : Agostino Cavalca
Lumières : Christophe Forey

PRINCIPAUX RÔLES
Ophélie : Natalie Dessay
La Reine Gertrude : Kathryn Harries
Hamlet : Simon Keenlyside
Claudius : Alain Vernhes
Laërte : Marc Laho
Le Spectre : Markus Hollop

Considérée longtemps comme un véritable camouflet infligé au chef-d'œuvre de Shakespeare, la version française de *Hamlet* n'apparaît quasiment plus à l'affiche. La réalisation épurée qu'en ont proposée Patrice Caurier et Moshe Leiser a contribué à dégager tout le potentiel dramatique d'un ouvrage qui ne doit certes pas grand-chose à son modèle. Mais le vrai problème, s'il en est, n'est pas là. Car il faut reconnaître une fois pour toutes que n'importe quelle adaptation à la scène lyrique implique une trahison. Pourquoi donc en vouloir à Thomas de ce que l'on admet comme légitime chez un Mozart (*Le Nozze di Figaro*) ou un Verdi (*Otello*) ?

La force de la réalisation genevoise a été précisément de démonter une par une les traditionnelles critiques faites à cette partition. L'exceptionnelle qualité de l'écriture vocale, le raffinement inusité d'une orchestration variée, la subtile alternance entre les scènes intimistes et le grand spectacle ont fait de cette production de *Hamlet* un moment d'exceptionnelle intensité théâtrale. Quelques coupures adroites dans les scènes de chœurs par trop répétitives, un allégement du décor et un jeu scénique d'une remarquable sobriété ont suffi à produire ce miracle. Aussi cette production emblématique d'un genre – le grand opéra romantique à la française – qui doit encore être redécouvert par nos théâtres n'est-elle pas passée inaperçue : elle est destinée à couler encore quelques belles heures sur plusieurs plateaux étrangers.

Le hiatus entre la musique décorative de Thomas et l'austérité du sujet de Shakespeare ne pouvait être mieux mis en valeur que par le vide scénique (Alain Vernhes en Claudius, l'usurpateur torturé par le remords).





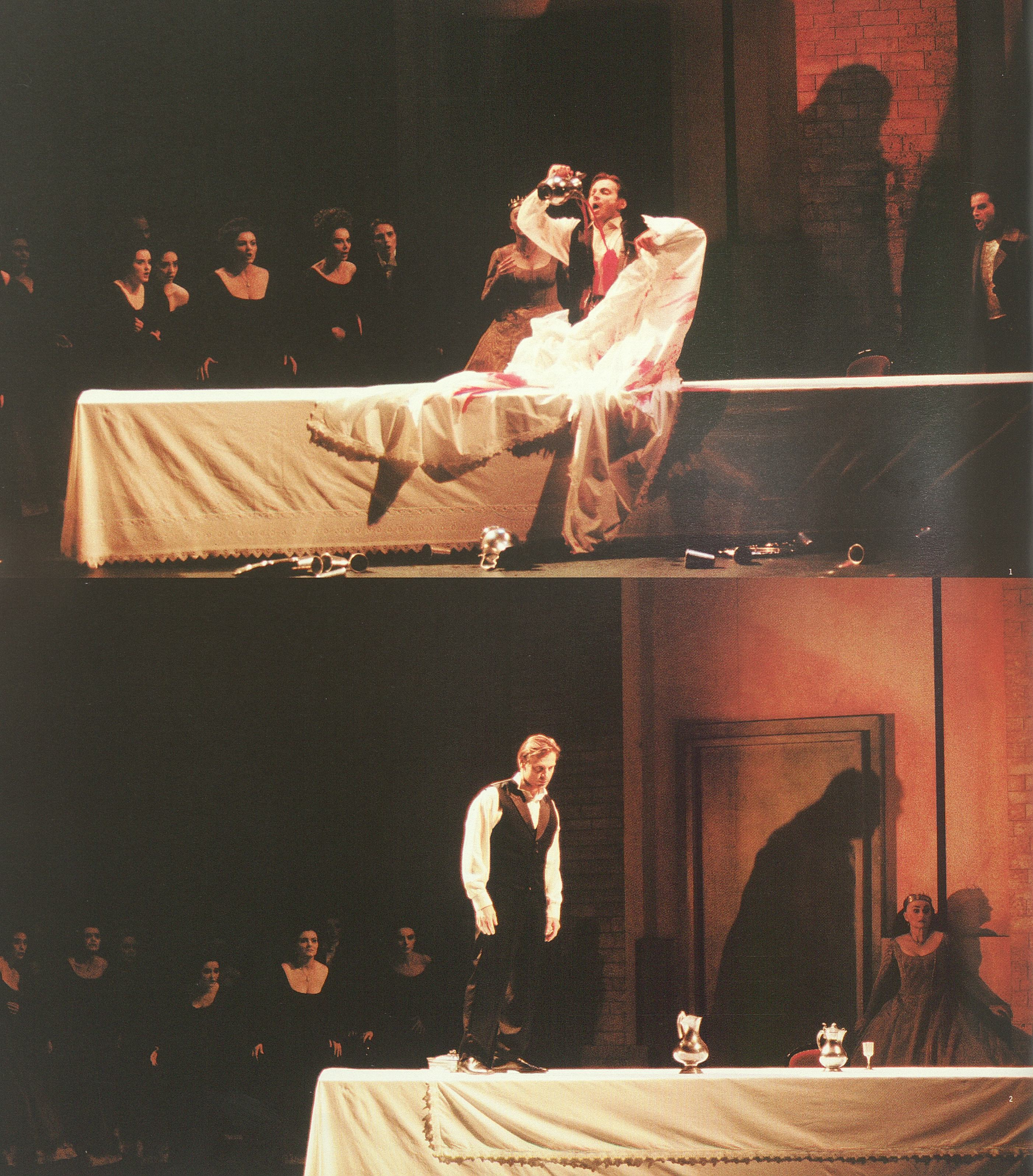
1

2

3

L'opéra de Thomas retrouve l'esprit de la tragédie originale par des voies détournées. Derrière les faux-semblants d'un art empêtré dans les conventions du temps, l'auditeur découvre progressivement la vérité première d'un art mélodique dont la sincérité ne saurait plus être remise en question. Le principal mérite de Louis Langrée (4) : ne pas mettre en valeur les moments les plus immédiatement séduisants au détriment des transitions peu inspirées en apparence. Ainsi parvient-il à souligner l'unité musicale d'un ouvrage dont on se contente trop souvent de n'écouter que les pages d'anthologie. Hamlet (Simon Keenlyside), Ophélie (Natalie Dessay) et La Reine Gertrude (Kathryn Harries) – 1. Claudius (Alain Vernhes) et Kathryn Harries (2). Simon Keenlyside et Natalie Dessay (3).

4



1

2

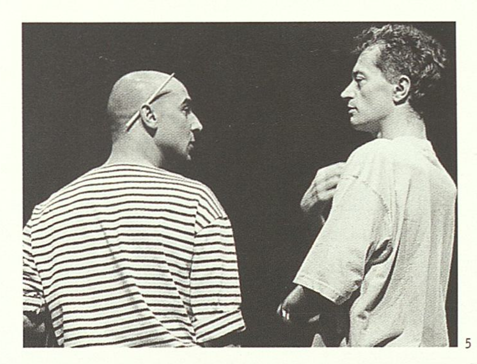


3

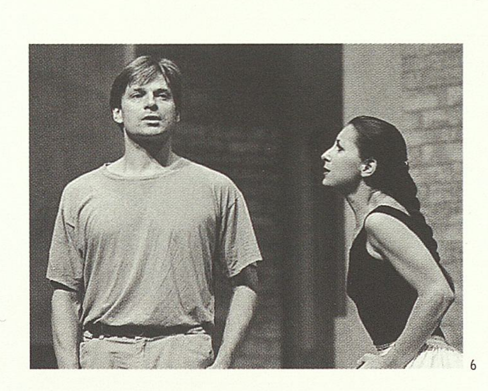


4

Hamlet (Simon Keenlyside – 1, 3).
Hamlet et la Reine Gertrude
(Kathryn Harries – 2).
En répétition : Natalie Dessay et Moshe Leiser (4), Agostino Cavalca et Patrice Caurier (5), Simon Keenlyside et Natalie Dessay (6).



5



6

En ajoutant à ces qualités remarquables de la conception d'ensemble une distribution de rêve, Renée Auphan a réuni tous les ingrédients nécessaires à la confection d'une de ces soirées mythiques qui entrent immédiatement dans la légende de l'histoire d'un théâtre. Le premier rôle féminin s'est révélé du vrai pain bénit pour la personnalité artistique de Natalie Dessay, inoubliable Ophélie errant dans un enchevêtrement de fleurs éparses jonchant le vaste plateau dégagé de tout décor ; quant à Simon Keenlyside, il fut un Hamlet halluciné dont la violence mal réprimée semblait devoir éclater à chaque instant. Ainsi ces deux interprètes ont-ils retrouvé, par des chemins bien évidemment détournés, la vraie grandeur du drame shakespearien sous les oripeaux délicieusement kitsch d'un opéra qu'on espère définitivement sauvé de l'oubli.



Éric Pousaz

Le détail détaillé

CAVALLERIA RUSTICANA
PIETRO MASCAGNI
OPÉRA EN UN ACTE
LIVRET DU COMPOSITEUR
ET DE TARGIONI-TOZZETTI
Santuzza : Violeta Urmana
Lola : Sara Fulgoni
Lucia : Ute Trekel-Burckhardt

Turiddu : Sergueï Kunaev
Alfio : Bruno Pola

I PAGLIACCI
RUGGERO LEONCAVALLO
OPÉRA EN DEUX ACTES
LIVRET DU COMPOSITEUR
Canio : Jan Blinkhof
Tonio : Bruno Pola
Peppe : Francesco Piccoli
Silvio : Richard Byrne

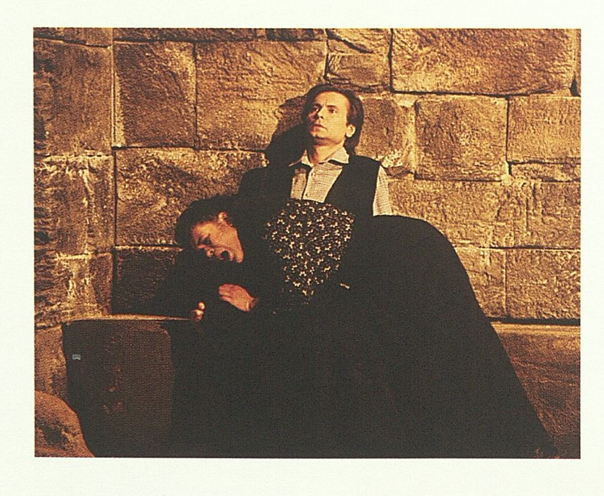
Direction musicale : Cyril Diederich
Mise en scène : Andrei Serban
Co-mise en scène et chorégraphie (I Pagliacci) : Niky Wolcz
Décors et costumes : Chloé Obolensky
Lumières : Yves Bernard
Études musicales : Janine Reiss

Cavalleria rusticana de Pietro Mascagni et *I Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo, programmés au cours de la saison 1996/1997 ont été mis en scène par Andrei Serban dans des décors, accessoires et costumes de Chloé Obolensky. Pour le personnel technique du Grand Théâtre, la remise de la maquette plusieurs mois avant le montage permit d'avoir un réel aperçu des difficultés à venir…

Le décor représentait un village d'inspiration architecturale sud-européenne (Corse, Grèce ou autres). Présenté sur deux niveaux pris entre trois murs pour *Cavalleria rusticana*, il était transformé dans la scénographie de *I Pagliacci* en une superbe voûte servant de passage vers le fond de la scène grâce à la suppression du mur du lointain de la scène. Cet espace fut appelé pour l'occasion : “la place basse”. Le deuxième niveau, situé à environ six mètres du sol et d'une surface de douze mètres par cinq, fut appelé “la place haute”. Ces deux niveaux étaient reliés par un escalier frontal côté jardin (à gauche pour le public). Les murs, qui montaient jusqu'à douze mètres à la face et dix-huit mètres dans le lointain, fermaient totalement l'espace.

Ce décor aurait été très plaisant à réaliser si deux facteurs importants n'avaient chamboulé la vie du Grand Théâtre pendant les huit mois de préparation de ce très beau spectacle.

Le premier facteur était lié à la mise en scène et à la décoration : plus de cent artistes devaient passer, stationner, danser sur ce décor, alors que la “place haute” ne reposait sur rien, ou presque, sinon sur la très belle voûte… et les mouvements de foule devaient se faire sans qu'aucun des murs de côté ne bouge d'un micron ! Parti fut donc pris de construire la structure porteuse de la décoration en échafaudage et de faire appel à une société extérieure ; d'abord en raison du



***Cavalleria rusticana* : Violeta Urmana et Sergueï Kunaev au pied du mur fermant la voûte conçue pour *I Pagliacci* (ci-contre). Artistes et acrobates dans les airs occupant les places haute et basse dans *I Pagliacci* (p. 59).**



***Cavalleria rusticana* :**
Violeta Urmana (Santuzza)
pendant la procession (en haut).
Bruno Pola (Alfio) et Violeta
Urmana devant la chapelle
(en bas).



budget : une telle réalisation coûtant quatre à cinq fois moins cher qu'une ossature en décors construits ; ensuite en raison de la vitesse du montage car le temps imparti, se limitant à cinq jours, un assemblage très rapide, encadré par des monteurs-échafaudistes était nécessaire. Le concours d'une entreprise européenne spécialisée et performante dans ce type de projet (personnel, matériel et logistique) offrait de plus l'avantage d'éviter le stockage de matériel dans les entrepôts du Grand Théâtre. La nécessité d'un décor fixe ne changeant pas à l'entracte, en "façade" faisait entrer le Grand Théâtre de Genève dans l'ère du décor de cinéma !

Le second facteur de difficultés fut l'avalanche d'exigences de la décoratrice. Le précieux savoir-faire de Pierre Bernhard, chef décorateur, et de son équipe ne fut d'aucun secours. Il fallait des "super-spécialistes" du détail car chaque pierre : "devait être sculptée différemment une à une dans du polystyrène expansé, recouverte d'enduit puis de sables mélangés avec des pigments de couleurs diverses…". Un enfer ! Les spécialistes embauchés pour l'occasion ne l'étaient pas plus que ceux du Grand Théâtre, mais ils supportaient plus facilement "les crises" de la décoratrice qui fit refaire jusqu'à six fois plusieurs éléments entiers de décor.

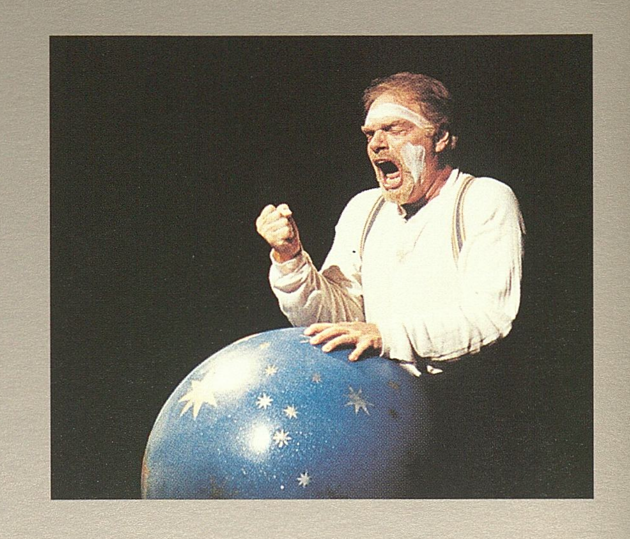
L'hystérie collective nous frôla de peu et si le spectacle fut une réussite, il a laissé derrière lui quelques blessures psychologiques.

Jacques Ayrault



Détails du décor de *Cavalleria rusticana*.

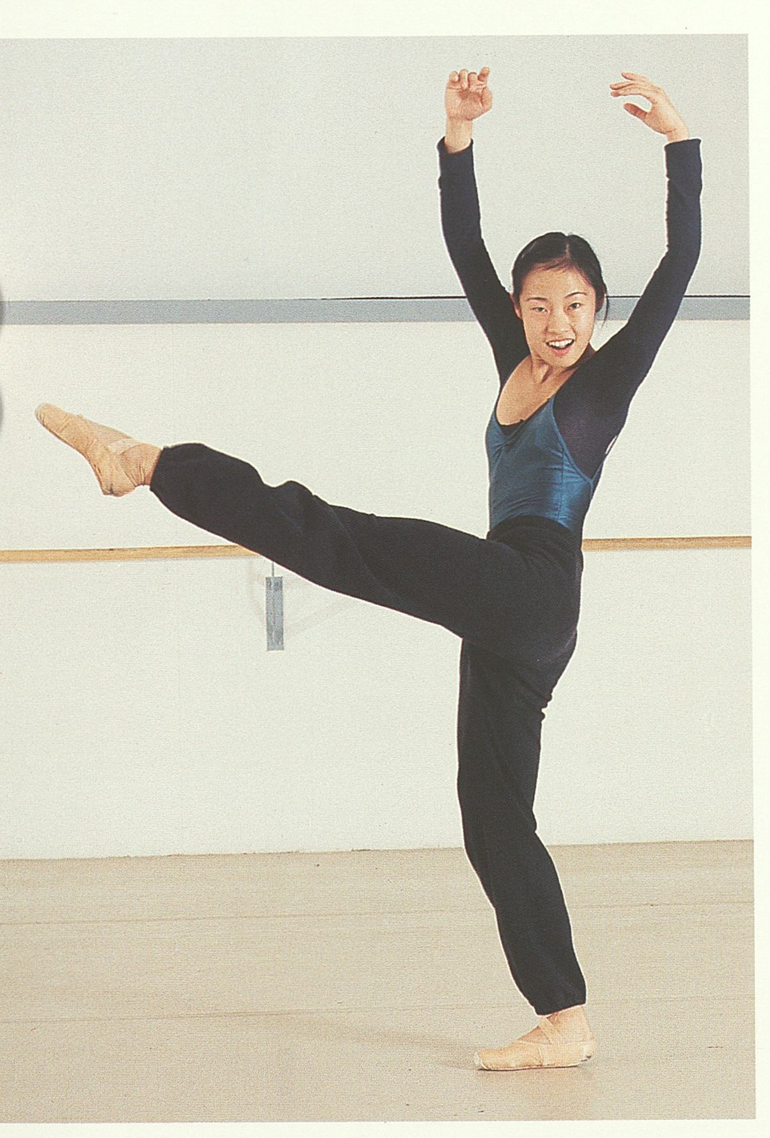




***I Pagliacci* : Jan Blinkhof (Canio),**
un Pagliacci désespéré, éperdu…
exceptionnel (en haut).
Une centaine de sacs de terre
destinés à recouvrir le plateau
(en bas).
Svetla Vassileva (Nedda) ou
l'équilibre maîtrisé (p. de droite).



Geste éphémère, geste permanent



UN PETIT D'UN PETIT
GIACINTO SCELSI
ANÂGÂMIN,
FLEUVE MAGIQUE,
QUATUOR À CORDES N° 3
(MOUVEMENTS 1, 4, 5)
BALLET

Chorégraphie et costumes :
Amanda Miller
Dramaturgie, scénographie et lumières :
Seth Tillet
Direction musicale :
John Burdekin

Les émotions feintes et celles ressenties physiquement et intérieurement ne se mêlent pas dans cette singulière œuvre de danse.

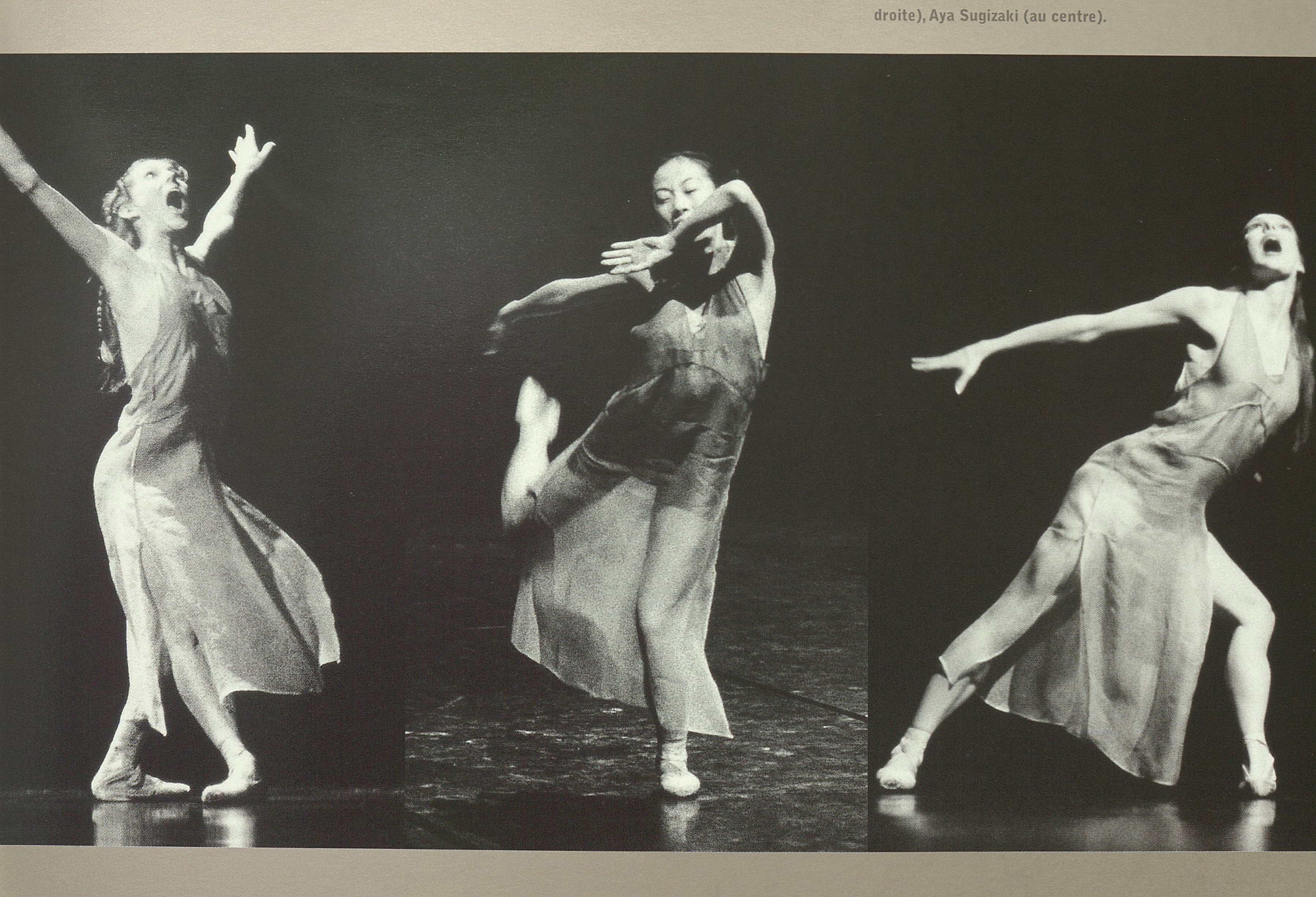
L'espace vaste et blême, flanqué d'un géant de tubes d'acier aux allures particulières, famélique et naïvement gauche, semble ordonner aux personnages si petits qui l'entourent une déambulation hasardeuse aux effets aléatoires.

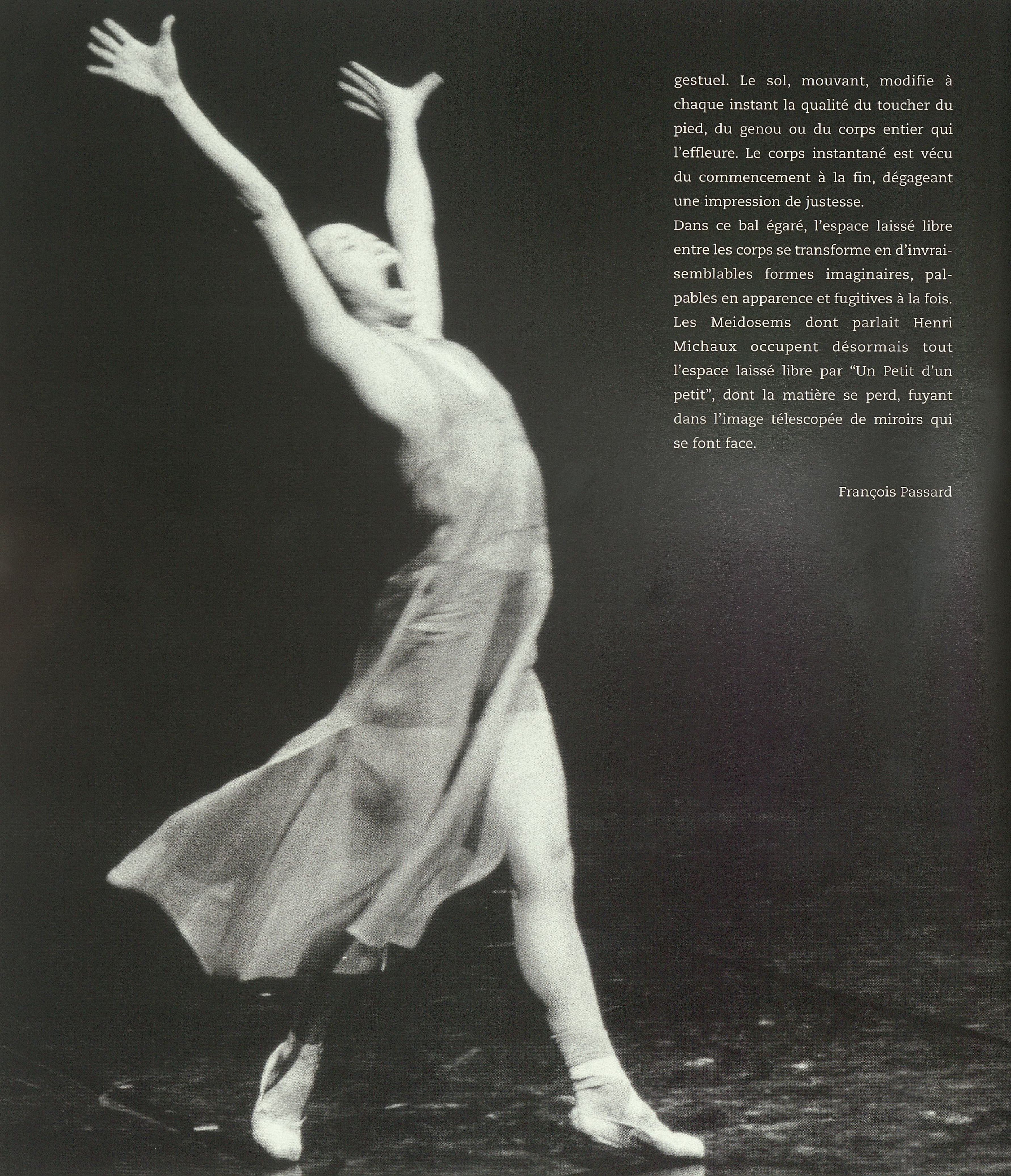
Le chemin n'est pas tracé, il ne le sera jamais. Tout au long de cette partition évolutive qui visite la matière même du son, qui interroge également la durée hors de la mesure, cette famille improbable de danseurs dont chacun des membres ne semble pas relié aux autres, traverse la scène, se touche, marquée par un "oscillement" entre geste convenu et absence délibérée de forme. Fragile et sincère, chacun prend appui sur le déséquilibre, comme des derviches en apesanteur. Refus obstiné des interprètes de se re-connaître par son propre savoir

Aya Sugizaki en répétition (p. de gauche).

L'intention gestuelle s'esquisse, évolue par séquences vers des formes transparentes.

Lucy Nightingale (à gauche et à droite), Aya Sugizaki (au centre).

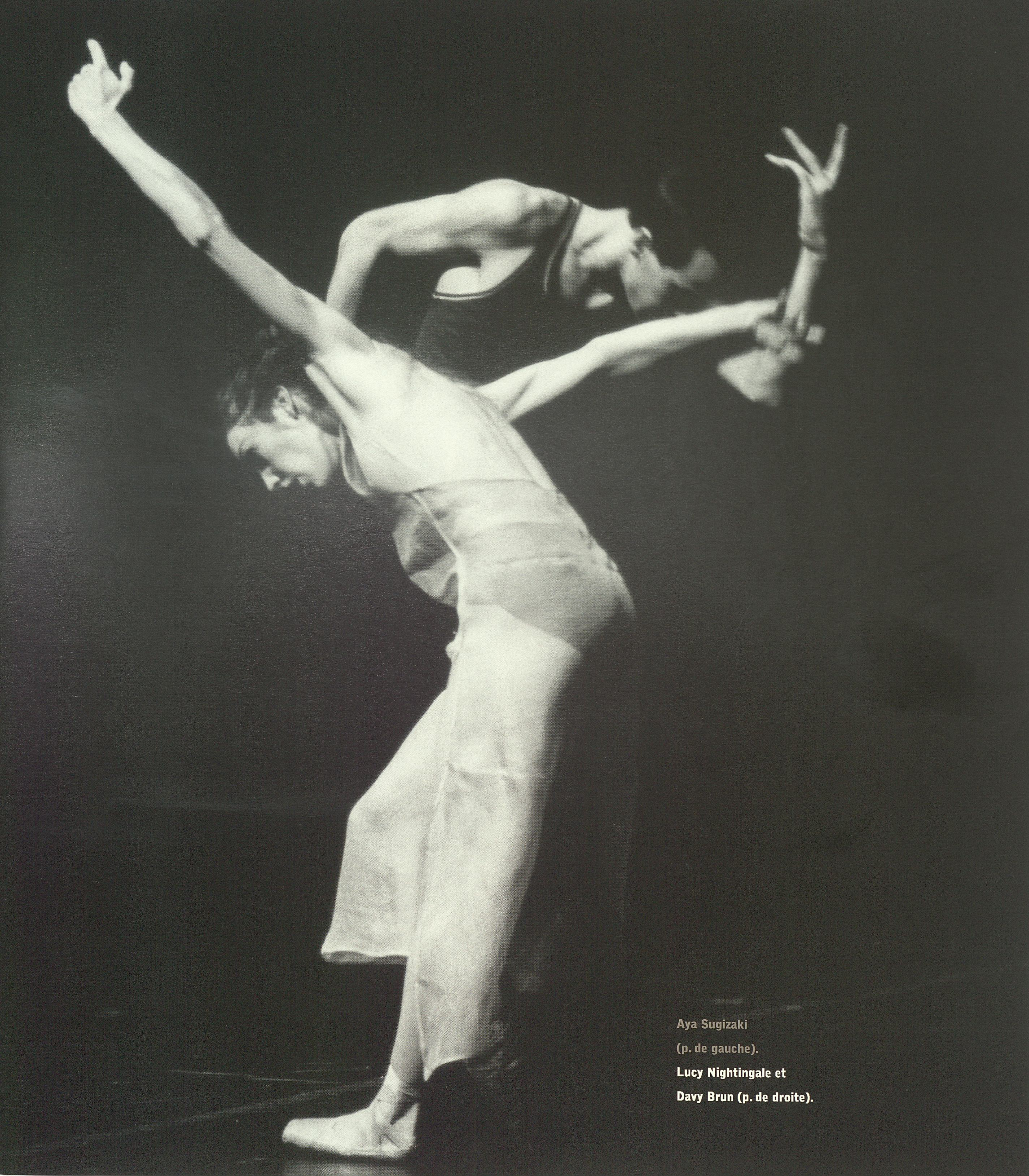




gestuel. Le sol, mouvant, modifie à chaque instant la qualité du toucher du pied, du genou ou du corps entier qui l'effleure. Le corps instantané est vécu du commencement à la fin, dégageant une impression de justesse.

Dans ce bal égaré, l'espace laissé libre entre les corps se transforme en d'invraisemblables formes imaginaires, palpables en apparence et fugitives à la fois. Les Meidosems dont parlait Henri Michaux occupent désormais tout l'espace laissé libre par "Un Petit d'un petit", dont la matière se perd, fuyant dans l'image télescopée de miroirs qui se font face.

François Passard



Aya Sugizaki
(p. de gauche).
Lucy Nightingale et
Davy Brun (p. de droite).



L'illusion d'un rêve dévorateur

Le défi était double : programmer un compositeur quasiment ignoré chez nous et en confier la mise en scène à un jeune artiste. Pari gagné sur les deux tableaux : le public a découvert un opéra passionnant et ovationné l'originalité de sa réalisation.

Dans les pays de langue allemande, Othmar Schoeck est connu des amateurs de lieder. Ses opéras ne sont presque jamais joués, à l'exception de *Penthesilea* que les festivals (Lucerne, Salzbourg, Montpellier) ont parfois donné en concert. C'est aussi une tournée de concerts, suivie d'un disque, qui avait attiré l'attention sur *Venus*, dont la baguette de Mario Venzago, déjà, avait mis en évidence les richesses musicales. L'épreuve de la scène méritait d'être tentée.

D'une part, la nouvelle de Mérimée, *La Vénus d'Ille*, concentre en elle une vraie force dramatique : un jeune homme passe sa bague de noces à une statue de Vénus nouvellement mise au jour ; le soir, on le retrouve mort : la statue est venue consommer son union.

D'autre part, Schoeck et son librettiste lui ont donné un prolongement intensément romantique : Horace donne son anneau à Vénus en signe d'une passion totale et inconditionnelle. Figure d'artiste, passionné, en quête de la beauté absolue, c'est en quelque sorte l'amour qu'il porte à la statue qui finit par lui donner vie. La statue incarne la beauté idéale, supérieure au monde. Dès lors, l'intrigue n'est plus une histoire de fantôme, c'est celle d'un homme qui, toujours insatisfait par la réalité, projette son désir dans l'irréel où il trouvera finalement sa perte. À la fin de l'opéra, Horace s'avance librement pour embrasser la statue qui lui ouvre les bras et l'étouffe.

L'idée de base de Francesco Negrín et de son scénographe est de marquer clairement ce cheminement du personnage vers une image qui l'isole de plus en plus du monde réel. Tout commence dans le climat idyllique d'une bastide provençale, paysage aux nuances de pastel habité par une société élégante (merveilleusement habillée par Yvonne Sassinot de Nesle). Horace a tout pour être heureux, il est riche, il fait un beau mariage avec une femme aimante, jolie, intelligente. Mais il croit que le bonheur est encore ailleurs ; il veut toujours autre chose, une sorte de perfection abstraite et idéale, que représente pour lui cette statue sortie de nulle part.

Au fur et à mesure qu'il s'adresse à elle, accompagné des effluves tristanesques

VENUS
OTHMAR SCHOECK
OPÉRA EN TROIS ACTES
LIVRET D'ARMIN RÜEGER
D'APRÈS *LA VÉNUS D'ILLE*
DE MÉRIMÉE

Direction musicale : Mario Venzago
Mise en scène : Francisco Negrín
Décors : Anthony Baker
Costumes : Yvonne Sassinot de Nesle
Lumières : Wolfgang Göbbel
Chorégraphie : Zoé Reverdin

PRINCIPAUX RÔLES
Simone : Adrianne Pieczonka
Mme de Lauriens : Hanna Schaer
Lucile : Isabel Monar
Horace : Paul Frey
Le Baron de Zarandelle : Stuart Kale
Raimond : David Pittman-Jennings

Dans le climat idyllique d'une bastide provençale, une statue antique de Vénus vient d'être mise au jour : pour le jeune Horace, la beauté idéale va peu à peu faire écran à la réalité du quotidien.



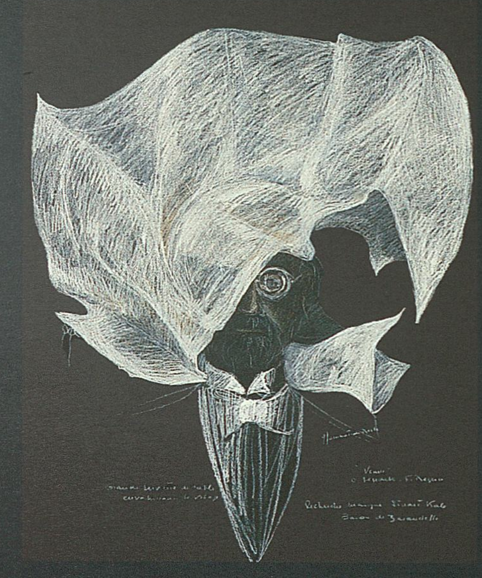
Le Baron de Zarandelle (Stuart Kale) raconte à sa famille et à ses amis la découverte qu'il vient de faire au fond du parc : une admirable statue antique de la déesse Vénus, dont il veut faire cadeau aux fiancés Simone et Horace.

qui montent de l'orchestre, mystérieux, comme des senteurs ensorcelantes et vénéneuses, au fur et à mesure que le lyrisme se déploie, avec une exaltation de plus en plus grande, l'espace se déréalise, l'obscurité du rêve l'entoure. La frontière avec le monde réel est marquée par une frontière de lumière qui isole le personnage aux prises avec la statue, qui elle-même perd de sa réalité de bronze pour n'être finalement plus qu'un immense visage qui absorbera Horace plongeant dans sa mort d'amour.

Ainsi Horace a détruit la réalité pour se perdre dans sa folie, représentée par un *no man's land* stérile, espace scénique d'une inquiétante beauté abstraite.

Pierre Michot

1



2



3

Pour habiller la société qui constitue l'entourage d'Horace, Yvonne Sassinot de Nesle a conçu des costumes Belle époque d'une élégance raffinée (1 et 2). Une gigantesque tête de Vénus quitte les ateliers pour rejoindre la scène : à la fin de l'opéra, elle résumera la statue tout entière, concentrant en elle toute la folie d'Horace (3).



Le radeau de la Vénus !
Pris dans son rêve, devenu incapable de rejoindre sa fiancée Simone (Adrianne Pieczonka), Horace (Paul Frey) s'isole dans une sorte de *no man's land* suspendu dans le vide et séparé du monde réel par une frontière de lumière.


2

Une nouvelle salle

Sait-on qu'à Genève,
en l'espace d'un peu plus de dix ans, soit de 1886 à 1896, on a achevé la construction de la première partie de l'usine des Forces Motrices de la Coulouvrenière, construit le nouveau pont de la Coulouvrenière, inauguré l'usine hydroélectrique de Chèvres et mis sur pied l'Exposition nationale de 1896 ? Ces importantes réalisations ont pu être menées à bien en raison de l'engagement d'un homme, Théodore Turrettini, qui fut ingénieur et politicien mais avant tout un constructeur à qui la Genève d'alors dut une bonne partie de son essor industriel.

Un opéra sur l'eau

La restauration de l'usine des Forces Motrices constitue une réussite exemplaire de conservation du patrimoine architectural à laquelle s'ajoute une salle de spectacle fort séduisante. Un tel projet n'aurait pu voir le jour sans la rencontre d'un mécène avec sa ville, et celle d'un homme avec un monument désaffecté, construit par son arrière-grand-père.

La conception de l'usine des Forces Motrices est due à un homme exceptionnel, Théodore Turrettini (27 avril 1845 – 7 octobre 1916), ingénieur de formation. Il s'intéressa, dès 1880, aux premières expériences d'applications électriques et n'hésita pas à traverser l'Atlantique pour rencontrer Edison. L'usine de la Coulouvrenière représente un moment clé de l'histoire industrielle de Genève qui n'avait pas fait le choix de la vapeur. L'eau motrice permit, outre la distribution de l'eau ménagère, l'arrosage des places et des rues, et le développement d'activités industrielles.

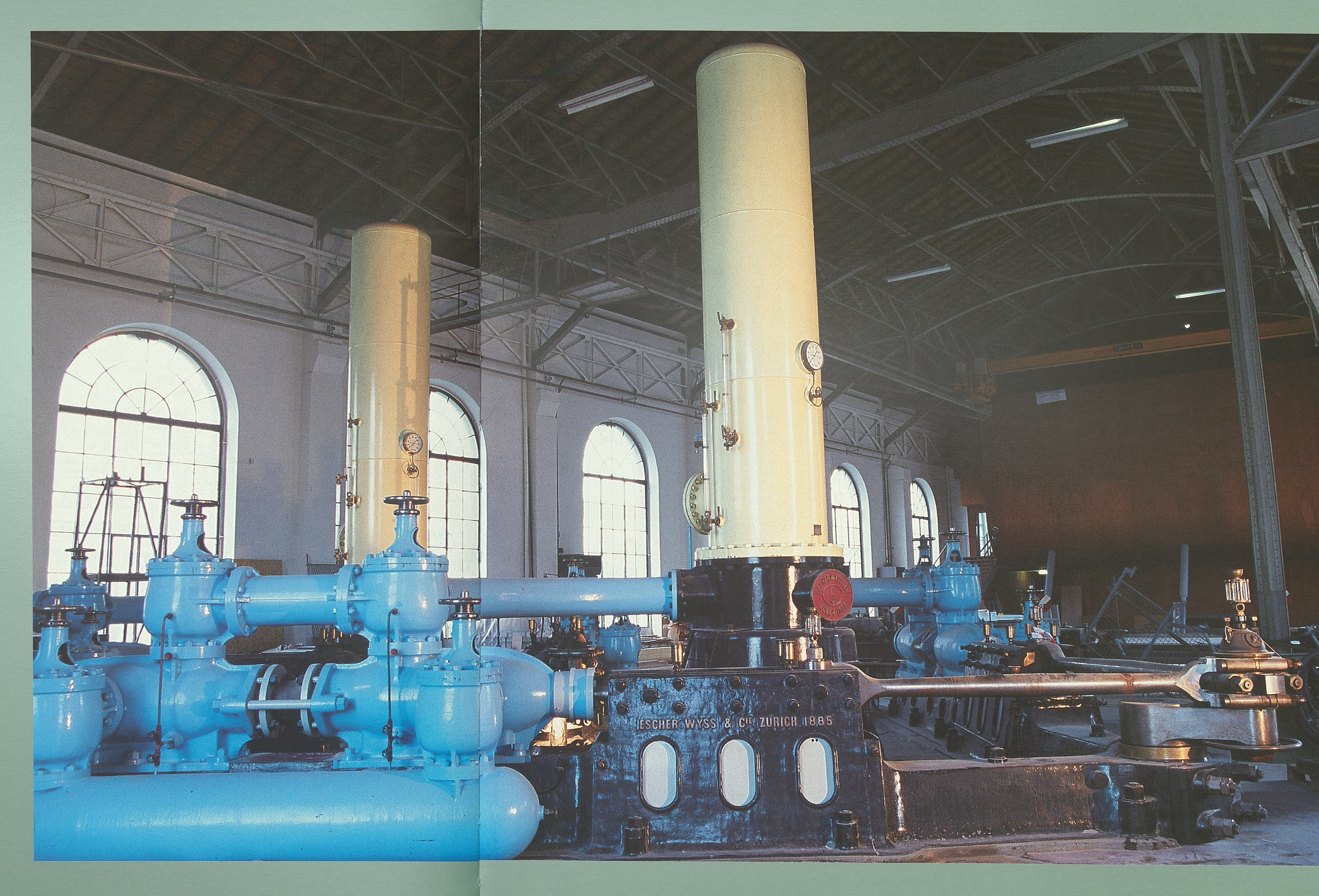
Inaugurée le 17 mai 1886, achevée en 1892, elle comporta dix-huit groupes de pompes et de turbines. D'une certaine manière, le Jet d'eau est lui aussi un sous-produit de l'eau motrice, car pour éviter les surpressions dangereuses pour le réseau, une vanne de décharge fut installée verticalement à l'extrémité de la grande aile. L'énergie inemployée le soir et le dimanche permettait au Jet d'eau de s'élever en un superbe panache. À l'occasion du 600e anniversaire de la Confédération, en 1891, la Ville de Genève installa dans la rade, le Jet d'eau alimenté par l'usine de la Coulouvrenière. Cette dernière fournit de l'eau motrice jusqu'en 1963.

Le bâtiment fut ensuite négligé. Diverses idées pour lui redonner vie furent avancées, comme la création d'un musée du Rhône, sans résultat. En 1995, il fallut trouver une salle d'accueil pour le Grand Théâtre, dont le bâtiment devait être entièrement rénové. Sous l'impulsion de Renée Auphan, directrice du Grand Théâtre, de Philippe Joye, Conseiller d'État, et de Guy Demole, Président de la Fondation du Grand Théâtre, deux architectes, Michel Buri et Serge Candolfi, furent mandatés pour l'élaboration d'un avant-projet. Au début, le concept reposait sur une "boîte dans la boîte", puis il devint "l'objet dans la boîte" puisqu'il s'agit d'un objet précieux, une salle d'opéra placée dans un bâtiment industriel. Comme le soulignait l'architecte Bernard Picenni, chargé de la conduite des travaux : "On pourrait parler d'un



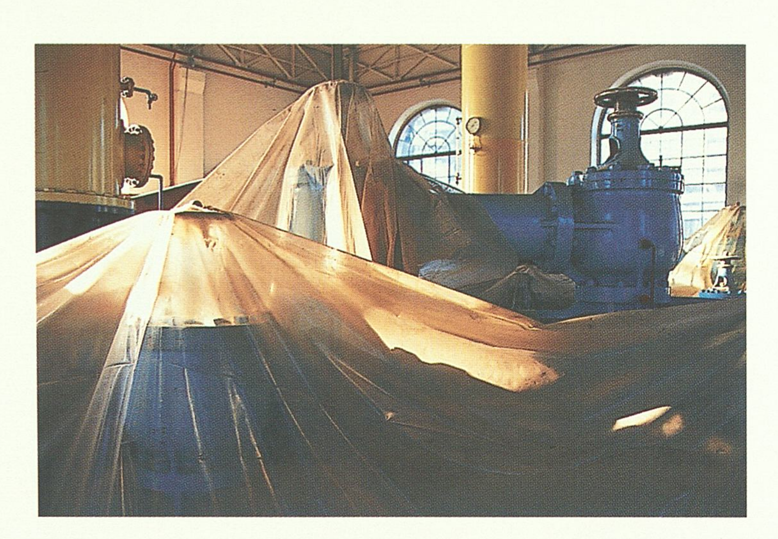
Théodore Turrettini (1845-1916) est le concepteur de l'Usine des Forces Motrices (p. de gauche). Le bâtiment en 1886 alimente le Jet d'eau à son emplacement initial (ci-dessus).

Les turbines hydrauliques du foyer du Bâtiment des Forces Motrices (BFM).



instrument de musique ressemblant à un violon, surtout en raison de la forme arrière de la salle et de sa couleur acajou". Toute la salle est réalisée en bois, qui a permis une intervention sur le lieu, plus douce que le béton. L'emploi du bois a également permis la réversibilité, notion importante en conservation du patrimoine. Le programme prévu devait entrer dans un bâtiment imposant par son nombre de mètres carrés, mais comportant peu de volume. Il fallait à la fois insérer un espace polyvalent, voué à des utilisations diverses, et une salle de spectacle ayant un certain nombre de places, répondant à des critères de sécurité pour le spectateur et à des critères techniques pour la scène. Les architectes ne souhaitaient pas cacher les assemblages.

Le concept d'origine est resté le même. La salle a pu bénéficier des jours naturels provenant des fenêtres de la façade originale, sans changer en aucune manière



Le foyer du BFM (en haut).
Les turbines, protégées pendant
les travaux (en bas).
L'entrée du bâtiment sous l'œil
de Théodore Turrettini
et l'installation de Nam June Paik
(p. de droite).





Entièrement réalisée en bois, la nouvelle salle peut accueillir 988 spectateurs.

la disposition primitive. D'ailleurs, l'avantage du bâtiment est qu'il a suffisamment de longueur pour accueillir trois espaces successifs différents (réception, salle polyvalente, théâtre). L'idée de faire de ce bâtiment un lieu de culture très vaste a suscité une dynamique nouvelle.

Le BFM (Bâtiment des Forces Motrices ou salle Théodore Turrettini) est devenu un lieu de rencontre et d'échanges où se déroulent de nombreuses manifestations musicales, des conférences, voire des soirées privées. Le Grand Théâtre l'utilise à raison de 120 jours par an, chaque année. Rare témoignage de l'architecture industrielle du XIX[e] siècle, représentée en maquette à l'Exposition universelle de Paris en 1900, l'usine des Forces Motrices a été classée en 1988. Inscrite au patrimoine du canton, elle est devenue un lieu de mémoire. Sa reconversion en "opéra sur l'eau" plutôt qu'en musée d'ethnographie, salle des fêtes ou marché couvert est particulièrement séduisante. La salle contient neuf cent quatre-vingt-huit places, dont cent quarante-quatre au balcon. En raison de l'étroitesse du bâtiment, la scène ne peut avoir ni jeu de cintres, ni dégagements latéraux. Elle dispose en revanche d'un vide sous



Test acoustique pendant une répétition d'orchestre de *L'Elisir d'amore.*

plateau, fort utile pour les mises en scène. Renée Auphan, qui a su ajouter une touche de féerie à ce lieu déjà magique, n'a pas manqué de remarquer : "On ne pouvait pas imaginer mieux, car le bois, l'eau, la pierre, sont des éléments naturels avec des ouvertures vers l'extérieur. Le bois s'est imposé afin d'avoir une bonne acoustique. C'est une salle unique et je pense qu'on viendra de loin pour la voir. Je trouve que l'arrière de la salle est magnifique et s'apparente presque à un objet d'art."

Bernard Lescaze

84

85

Ribambelle en sarabande



4 octobre 1997 : bal populaire saluant l'ouverture d'une programmation "Danse" au BFM : une fête symbolique très réussie. Au cœur du bal (p. de droite), Renée Auphan et Giorgio Mancini (coordinateur artistique du Ballet).

Calvin œuvre pour la rectitude de l'homme de foi et délaisse les images qui distraient, rappelle Serge Desarnauld. Rousseau travaille : faire triompher le cœur et le droit contre toute frivolité théâtrale et les abus qu'elle entraîne. On doit à Jaques-Dalcroze d'avoir enfin osé parler du corps à Genève, d'avoir osé l'associer à la musique." Les encouragements seuls du rythmicien peuvent sembler maigres pour décider, néanmoins, d'organiser une fête symbolique à l'enseigne de la danse, saluant le débarquement de Terpsichore au Bâtiment des Forces Motrices. Puisqu'il est admis qu'un rassemblement massif, générateur d'exaltation, est le trait caractéristique de la fête, prestement, on nous prévient qu'il faudra savoir en circonscrire les éventuels débordements causés par une fusion confraternelle inhabituelle…

Qu'à cela ne tienne et quoi qu'il en coûte à Calvin et son cortège d'ombres, la fête sera dansante, et de genre mixte. Vignerons, musiciens, techniciens, financiers, danseurs, spectateurs, constructeurs, contrôleurs, responsables municipaux des sceaux, passants ou encore videurs, en vrac, se pressent pour s'y frotter, avec ou sans escorte.

Assis dans les fauteuils de la salle Turrettini, le public, en première partie, assiste à la cascade d'extraits de chorégraphies, illustrant le panorama créatif du Ballet du Grand Théâtre de Genève, entrelacé d'intermèdes musicaux menés par la "Fanfare du Loup" en verve et au grand complet.

À l'entracte, le vignoble genevois est à l'honneur, le citoyen-danseur est gracieusement convié à la joyeuse libation qui achève de lui rendre un comportement profane.

L'ouverture du bal, en deuxième partie, marque le signal de joies nouvelles, où



chacun prend la posture qui lui sied. Les musiciens exaltés enchaînent effets musicaux et rythmes les plus variés, l'assemblée, debout, se trémousse et swingue, attentive à la succession de vagues mélodiques qui l'emmènent dans la danse. La fête est réussie, il y a convergence absolue entre l'objet fêté et la fête elle-même !

Cautérisé à trois heures du mat', seul ou par groupes, encore gorgé du sentiment d'appartenir substantiellement au souffle de son propre corps, chacun prend congé en jurant bien qu'on l'y reprendrait… Reste que, rappelle Pascal Holenweg, "Genève est ville de mots, où les gestes sont retenus et calculés, n'exposant jamais que le strict nécessaire à l'accompagnement du discours dans un bref mouvement vite contrôlé. Mais si les gestes sont aussi corsetés, c'est bien qu'ils menacent toujours d'échapper à l'ordre que les mots disent, et dont les mots ne peuvent se passer. C'est à cet ordre qu'échappe la danse, dont le langage est le geste."

Alors, allons-y, recommençons et ne prêtons qu'une oreille amusée à l'autre quand il dit : "J'ai horreur des haricots, c'est dommage, sinon j'en reprendrais."

François Passard



Orphée sous l'œil de Neptune

En établissant sa programmation pour la saison "hors les murs", Renée Auphan voulait un ouvrage festif et léger pour l'inauguration du Bâtiment des Forces Motrices et c'est sur *Orphée aux enfers* que son choix s'est porté. Mais décider de la programmation d'un tel ouvrage est une chose, trouver l'équipe qui saura faire revivre l'œuvre en lui donnant un esprit contemporain et ludique digne de la critique sociale du XIX[e] siècle qu'elle représentait à sa création en est une autre.

Renée Auphan osait prendre le pari de confier cette production à une équipe hors du commun dont le jeune metteur en scène, Laurent Pelly, n'avait jusqu'alors jamais réalisé de mise en scène d'opéra. Il s'était consacré au théâtre et au music-hall mais dans chacune de ses productions précédentes, transparaissait un sens certain du spectacle et du rythme qui laissait présager d'une production enlevée et gaie.

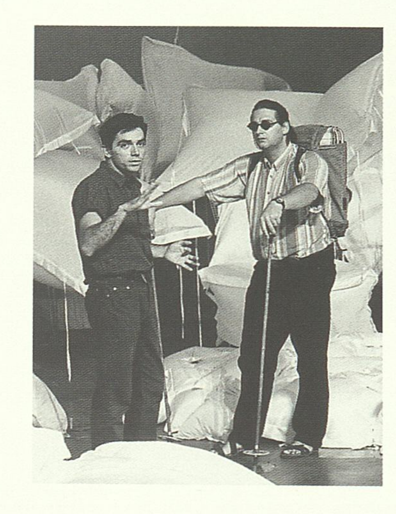
L'équipe de Laurent Pelly réalisait ainsi une double première : celle de mettre en scène pour la première fois une œuvre lyrique, mais aussi, celle de le faire dans une nouvelle salle avec tout ce que cela comporte d'aléas, de surprises en tout genre. Il s'agissait en effet d'un baptême pour tout le monde, à commencer par les équipes du Grand Théâtre qui devaient, elles aussi, prendre leurs marques dans ce nouvel espace scénique.

Mais un miracle s'est produit : la magie du Bâtiment des Forces Motrices a agi sur tous, concrétisant ce que nous pressentions lors de la construction de la salle Théodore Turrettini. Le lieu a un effet positif et dégage une atmosphère unique que l'on ressent dès que l'on pénètre dans le bâtiment. C'est donc portée par cette alchimie que la production s'est construite dans une ambiance positive et enthousiasmante, jusqu'au succès public que l'on sait.

L'esprit du Bâtiment des Forces Motrices a également gagné les spectateurs, qui depuis que cette salle existe, vibrent plus intensément qu'au Grand Théâtre. La taille de la salle, la répartition des sièges et les matériaux utilisés y sont pour beaucoup.

Mais allez savoir, Neptune y est peut-être aussi pour quelque chose… !

Marie-Claire Mermoud



ORPHÉE AUX ENFERS
JACQUES OFFENBACH
OPÉRA BOUFFE EN DEUX ACTES
LIVRET D'HECTOR CRÉMIEUX
ET LUDOVIC HALÉVY

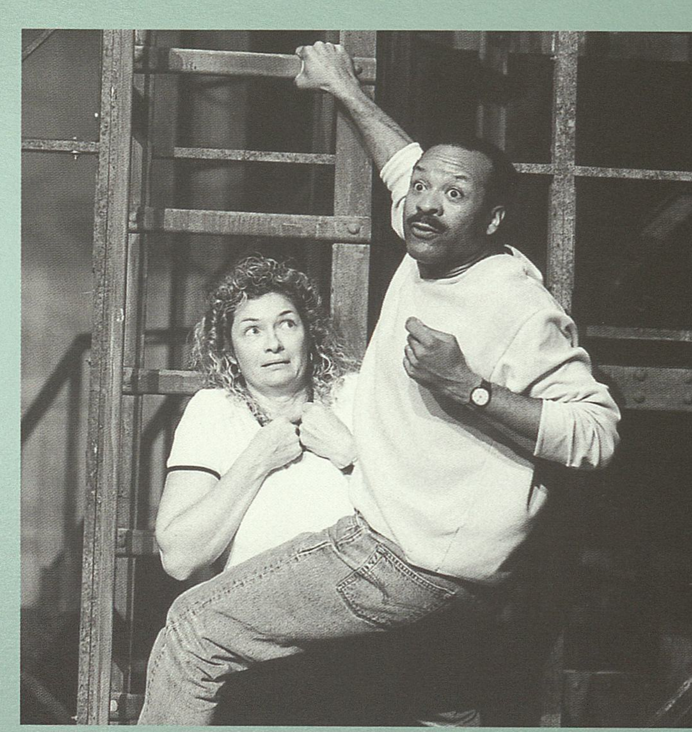
Direction musicale : Marc Minkowski
Mise en scène : Laurent Pelly
Décors : Chantal Thomas
Costumes : Michel Dussarrat et Laurent Pelly
Lumières : Joël Adam
Dramaturgie : Agathe Mélinand
Chorégraphie : Dominique Boivin

Eurydice : Annick Massis
Cupidon : Cassandre Berthon
Diane : Virginie Pochon
Vénus : Marilyne Fallot
L'Opinion publique : Martine Olmeda/Martine Mahé
Junon : Lydie Pruvot
Minerve : Alketa Cela

Orphée : Yann Beuron
Aristée/Pluton : Éric Huchet
Jupiter : Laurent Naouri/Laurent Alvaro
John Styx : Steven Cole
Mercure : Yves Coudray



Les coussins du deuxième acte en fond avec le dispositif de répétition à l'italienne (ci-dessus). Jupiter (Laurent Naouri) entouré des déesses (p. de droite). Jupiter (Laurent Alvaro) et Pluton (Éric Huchet) dans le décor de l'Olympe au IIe acte (p. 88). Laurent Pelly et Éric Huchet en répétition (p. 89).



Arrivée d'Eurydice (Annick Massis) aux Enfers (p. de gauche).
Annick Massis et Steven Cole en répétition.

Mitridate ou la lumière trouvée



MITRIDATE, RE DI PONTO
WOLFGANG AMADEUS MOZART
OPERA SERIA EN TROIS ACTES
LIVRET DE VITTORIO AMADEO CIGNA-SANTI
D'APRÈS *MITHRIDATE* DE RACINE

Direction musicale : John Keenan
Mise en scène : Francisco Negrín
Décors et costumes : Anthony Baker
Lumières : Wolfgang Göbbel
Études musicales : Janine Reiss

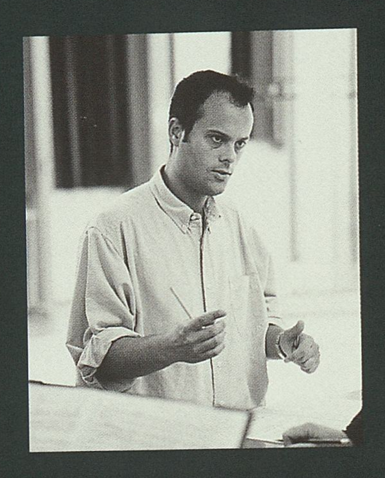
Aspasia : Fiorella Burato
Sifare : Inger Dam-Jensen
Farnace : Dagmar Peckova
Ismene : Sandrine Piau
Arbate : Jeannette Fischer
Mitridate : Donald Kaasch
Marzio : Marc Laho

Comment trouver l'harmonie entre la musique et le visuel et dans le visuel, comment lier les éléments de la mise en scène et ceux de la lumière ? Les décors, les costumes et les accessoires se conçoivent après de longues recherches historiques et architecturales et leur mise en application dépend du talent des concepteurs. La mise en scène, c'est l'alchimie du tout. Mais la lumière…

La lumière est le principe de la réunion de l'ensemble pour que visuel et musique ne soient plus qu'un. Elle arrive en dernier dans l'élaboration d'un projet d'opéra, quand le décor a déjà pris beaucoup de place sur scène et que les évolutions des chanteurs ont été définies. L'éclairagiste doit alors trouver des solutions techniques pour que vive l'élément le plus subtil qui soit ! Wolfgang Göbbel pour *Mitridate* est l'exemple de l'éclairagiste qui sait réaliser ces miracles. La salle Théodore Turrettini au Bâtiment des Forces Motrices est un théâtre que peu d'éclairagistes ont su assimiler à ce jour : le manque de hauteur (gril technique à sept mètres nonante) et de largeur de la scène (vingt mètres y compris les coulisses) en sont les principaux responsables. Wolfgang Göbbel a réussi à contourner ces contraintes malgré le niveau de difficultés requis par la décoration d'Anthony Baker. Alors que le dessus de la scène et les coulisses sont les endroits privilégiés qui accueillent traditionnellement le plus grand nombre de projecteurs, on fut surpris de découvrir un plafond recouvrant la moitié du plateau, les côtés fermés par des murs latéraux et enfin, des jeux de scène allant tous au fond du théâtre, c'est-à-dire à plus de quarante-cinq mètres du premier rang de spectateurs.

Dagmar Peckova : un Farnace fulminant de dépit amoureux (p. de gauche).
De l'ombre à la lumière : l'harmonie des contraires. Zoé Reverdin, figurante (p. de droite).





Le metteur en scène Francisco Negrín en répétition : les mille détails d'une conception dramatique (ci-dessus). Donald Kaasch (Mitridate) dans une scène où les éléments décoratifs, les peintures, les costumes et les accessoires rivalisent de beauté (p. de droite).

Wolfgang Göbbel prit donc le parti d'intégrer les projecteurs dans le dispositif scénographique en les laissant apparents entre le plafond et les murs. Il réalisa des mélanges de couleurs dignes des grands maîtres verriers pour les vitraux des cathédrales romanes. Les appareils utilisés et leurs angles d'installation donnèrent une grande magie aux éclairages.
Il faut en somme peu de chose pour que des éclairages soient parfaitement réussis : trouver l'équilibre entre le trop et le pas assez et, pour que le public soit envoûté, que la lumière soit présente sans qu'on s'en aperçoive. Tous ces éléments, réunis pour *Mitridate*, ont conféré la perfection au visuel.

Jacques Ayrault



L'ombre provient
de deux choses
dissemblables entre
elles, l'une étant
corporelle et
l'autre spirituelle.
La chose corporelle
est le corps opaque,
et la spirituelle
est la lumière.
Léonard de Vinci



Sur scène, Anne Howells (La Duègne), Vladimir Matorin (Mendoza) et Beau Palmer (Don Jérôme) incarnent des personnages fantasques.

Des fiançailles pour le meilleur et pour le rire

S'il fallait la preuve qu'un ouvrage méconnu peut drainer les foules, ce spectacle s'en chargea. Les trop rares *Fiançailles au couvent* de Prokofiev, que le Grand Théâtre programmait en première suisse en mars 1998, ne tardèrent pas à remplir le Bâtiment des Forces Motrices suite aux bons échos de la presse et à un fiévreux bouche à oreille. Les raisons de cet engouement? Une cohérence sans faille.

Sa comédie, Prokofiev l'a voulue non pas fantasque mais sentimentale. De la pièce à succès que Sheridan écrivit en 1775, il a retenu la peinture des caractères, délaissant le rire féroce pour le sourire amusé. L'intrigue met en scène un Harpagon berné au point de favoriser le mariage qu'il interdisait à sa fille et un prétendant ridicule échangeant par erreur la demoiselle qu'il convoitait pour une duègne décrépite.

À l'instar de la partition, qui opte pour des atmosphères feutrées et un style sans grumeaux, la production mise sur l'homogénéité. Homogénéité de la distribution en premier lieu, qui rassemble vingt-trois rôles partagés entre dix-neuf artistes, noms confirmés, jeunes professionnels ou choristes devenus solistes. Renée Auphan a réuni là non seulement des voix, mais aussi des personnalités et des "trognes" accordées à chaque personnage. Vous rêviez d'un barbon barbu et bonasse? Vladimir Matorin vous fait un Mendoza aussi saugrenu qu'attendrissant. Vous espériez un Don Jérôme précieux et ridicule? Beau Palmer joue les pères abusifs avec subtilité. Une duègne aussi rouée que musicienne? La grande Anne Howells se démène. Sans oublier un quatuor d'amoureux juvéniles et des petits rôles qui forment la plus attachante des parades. Dans cet esprit familial, ils suivent la baguette d'un autre employé de la maison : Guillaume Tourniaire, chef des chœurs promu chef d'orchestre pour l'occasion – une activité qu'il a beaucoup développée depuis.

Mais l'homogénéité du spectacle est aussi théâtrale. Peu enclins à la radicalité, Patrice Caurier et Moshe Leiser épousent les accents évanescents du compositeur, plus proches des tons pastel de *Cendrillon* que des couleurs criardes de *L'Amour des trois oranges*. Ils osent des mouvements de foule, des tableaux chorégraphiés et un dynamisme tout en légèreté. "Tourne, tourne, joyeux univers!" Joignant le geste à la parole, une bande de moines avinés donne la clé de cette parade. Car tout virevolte ici. Les



LES FIANÇAILLES AU COUVENT
SERGUEÏ PROKOFIEV
OPÉRA BOUFFE EN QUATRE ACTES ET NEUF TABLEAUX
LIVRET DU COMPOSITEUR ET DE MIRA MENDELSON
D'APRÈS *LA DUÈGNE* DE SHERIDAN

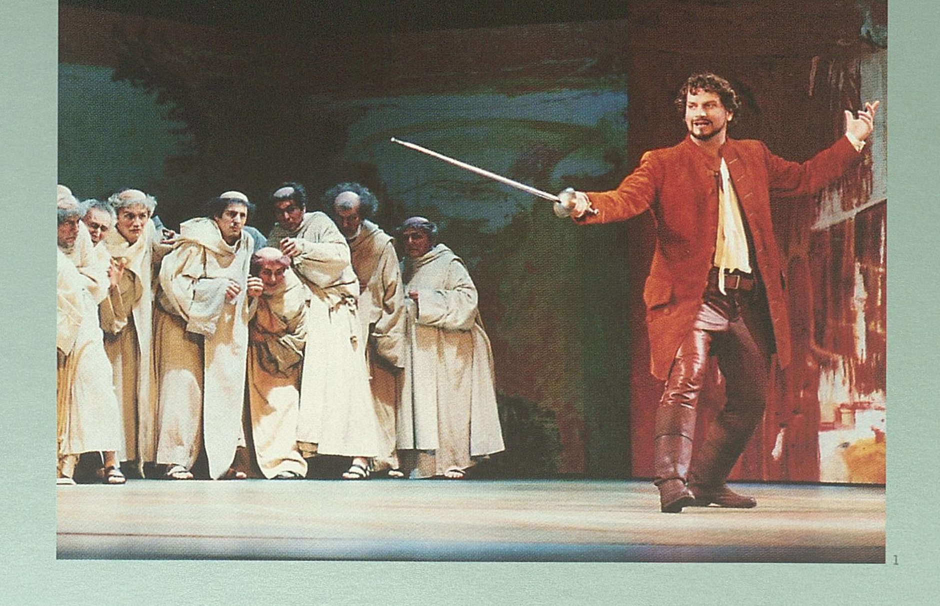
Direction musicale : Guillaume Tourniaire
Mise en scène : Patrice Caurier et Moshe Leiser
Décors : Christian Fenouillat
Costumes : Agostino Cavalca
Lumières : Christophe Forey

PRINCIPAUX RÔLES
Louisa : Adriana Kohutkova
La Duègne : Anne Howells
Clara : Marie-Ange Todorovitch
Don Jérôme : Beau Palmer
Mendoza : Vladimir Matorin
Ferdinand : Richard Byrne
Antonio : Tracey Welborn
Don Carlos : Slobodan Stankovic

Guy Demole accueille Kofi Annan, secrétaire général des Nations Unies, lors de la soirée de gala organisée par le Geneva Opera Pool (en haut).



Devant ses invités, Don Jérôme (Beau Palmer) se laisse gagner par l'allégresse : il s'est adouci et laissera ses deux enfants se marier comme bon leur semble.

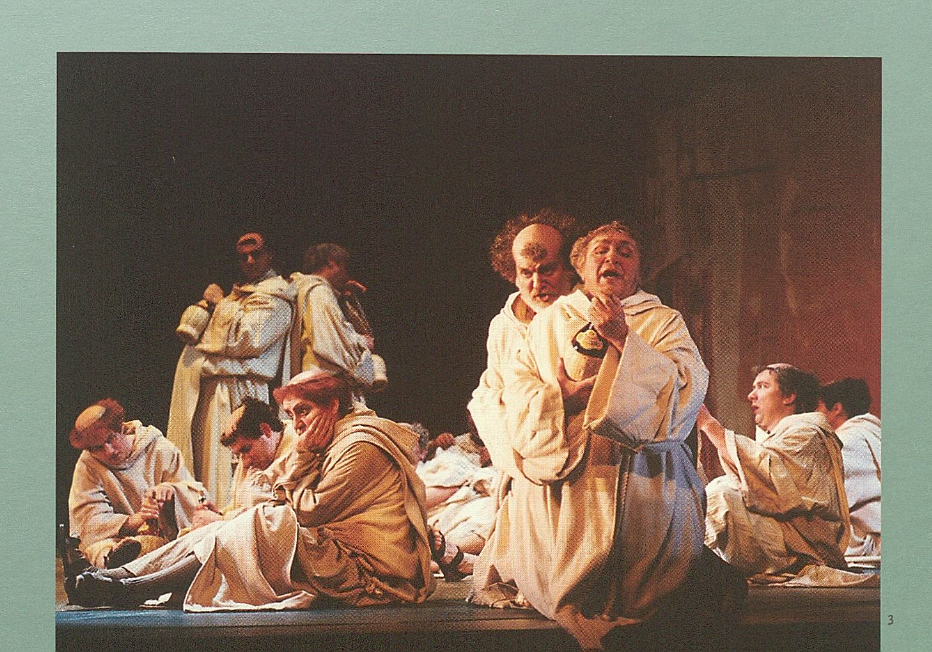


1



2

Devant les moines apeurés,
Don Ferdinand (Richard Byrne)
vient chercher Clara sa bien-aimée, dût-il se battre en duel avec celui qu'il croit être son rival (1).
Car c'est dans un couvent que Clara (Marie-Ange Todorovitch) est venue se réfugier, après avoir fui sa marâtre avec sa servante Rosina (Lubka Favarger – 2).
Le couvent en question est peuplé de moines portés sur la bouteille : Frère Bénédict (Chris de Moor) et Frère Elustaphe (Riccardo Cassinelli) au premier plan (3).



3

amoureux, les têtes, les cœurs… Grâce à des plateaux tournants et des parois coulissantes, peinturlurées par Christian Fenouillat, les scènes s'enchaînent à un rythme qui s'accorde parfaitement au caractère dansant de la musique de Prokofiev. Une musique lunaire, parfois somnambule.

Seul Agostino Cavalca introduit un peu de ce mordant que le compositeur a délaissé. Créateur de costumes aux couleurs volontairement disparates, il a fait de la récupération pour donner un air "d'opéra des gueux" à cette comédie grinçante où les personnages sont mus par l'intérêt et le calcul. Pour le reste, ce spectacle se nourrit de la qualité principale de la partition, avec ses clairs de lune espagnols, ses masques dans la nuit et ses fêtes sur fond de ciel étoilé. Une qualité qu'on nomme "poésie".

Alain Perroux



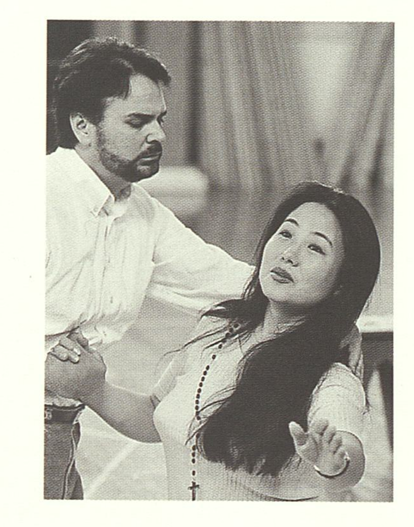
Que ce soit avec la Duègne (Anne Howells, ci-dessus) ou avec le riche Mendoza (Vladimir Matorin, ci-contre), Don Jérôme (Beau Palmer) complote… et sera finalement berné.

Succès populaire sur écran géant

Suite à la projection en direct sur écran géant de *Turandot*, nous avions tous dans l'idée qu'à la première occasion nous répéterions l'opération mais cette fois, en plein air. En juin 1998, Renée Auphan avait programmé *Madama Butterfly* de Puccini pour clôturer sa saison "hors les murs" au Bâtiment des Forces Motrices.

C'est alors que la chaîne de télévision *Arte* se montra très intéressée de le capter et de le diffuser en direct sur son antenne le 30 juin, commençant ainsi sa série de retransmissions d'opéras de l'été. Elle avait besoin pour cela de la collaboration de la Télévision Suisse Romande qui décida très rapidement et avec beaucoup d'enthousiasme de se joindre à l'aventure. L'effet boule de neige ne s'arrêta pas là. En effet, la Radio Suisse Romande Espace 2 et France-Musique décidèrent également de diffuser l'événement en direct.

Un lieu à Genève restait à trouver et nous sommes tous tombés d'accord sur le magnifique parc des Eaux-Vives qui, en plus de sa dimension, présente l'énorme avantage d'offrir une pente et une vue splendide sur la rade de Genève. Restait à convaincre la Ville de Genève d'accepter



MADAMA BUTTERFLY
GIACOMO PUCCINI
OPÉRA EN TROIS ACTES
LIVRET DE
GIUSEPPE GIACOSA
ET LUIGI ILLICA D'APRÈS
LA PIÈCE DE
DAVID BELASCO

Direction musicale : Armin Jordan
Mise en scène : Francesca Zambello
Décors : Michael Yeargan
Costumes : Anita Yavich
Lumières : Alan Burrett
Chorégraphie : Bruce Brown

PRINCIPAUX RÔLES
Cio-Cio San : Chen Sue
Suzuki : Zheng Cao
Pinkerton : Marcus Haddock
Sharpless : Olivier Lallouette
Goro : Ricardo Cassinelli



Chen Sue (Cio-Cio San) : scène du mariage et de l'arrivée de Yamadori. Zheng Cao (Suzuki) et Chen Sue attendent au port l'arrivée de Pinkerton (p. précédente à gauche). Marcus Haddock (Pinkerton) et Chen Sue en répétition (p. précédente à droite).

de mettre ce lieu de rêve à notre disposition. Non seulement la Ville de Genève accepta, mais elle s'associa à l'événement, proposant quantité de matériels et nous offrant gracieusement la collaboration de ses différents services (police, parcs et promenades, voirie…). Pour nous permettre de mener à bien notre projet, et surtout, pouvoir offrir à la population d'assister gratuitement à cette retransmission sur écran géant, il nous fallait aussi des partenaires financiers. Le temps nous était compté, car nous étions en mars et la retransmission était prévue pour juin !

Un formidable enthousiasme entoura cet événement lors de sa préparation et les partenaires, tant financiers que prestataires de services, s'engagèrent à nos côtés sans compter. Le Cercle du Grand



10 000 personnes assistent
à la retransmission en direct sur
écran géant de *Madama Butterfly*
au parc des Eaux-Vives.

Théâtre pour une grande part et RJ Reynolds offrirent le montant nécessaire pour couvrir les frais énormes qu'engage une telle opération. Quant à l'aspect technique de diffusion image et son, la TSR nous apporta son savoir-faire et sa logistique.

La gratuité des transports en ville pour cette soirée fut offerte par les transports publics genevois et *La Tribune de Genève* nous assura son soutien pour la promotion et l'information auprès du public.

Tout était donc réuni pour proposer aux spectateurs des conditions idéales pour assister à cet opéra "sur l'herbe". Une inconnue qui n'était pas la moins angoissante nous préoccupa jusqu'au dernier moment : la météo ! Tout au long de la journée le ciel resta gris et lourd. Mais MétéoSuisse nous assura que la soirée serait douce et clémente.

Deux heures avant le début de la retransmission nous vîmes arriver les



Chen Sue (Cio-Cio San) et Marcus Haddock (Pinkerton) pendant le mariage (ci-dessus).

La mort de Madame Butterfly (Chen Sue), scène finale de l'opéra (p. de droite).

premiers spectateurs, qui avec un panier de pique-nique, qui avec une couverture, des familles avec leurs enfants, des groupes d'amis… Le parc commençait à se remplir et notre émotion à grandir, mais aussi notre angoisse : tout allait-il fonctionner ?

Quand 20 heures sonnèrent, nous vîmes le parc plein et le ciel passer au bleu. Le spectacle pouvait commencer dans la salle Théodore Turrettini et sur l'écran. Pendant les deux heures que dura l'opéra, dix mille personnes attentives et silencieuses assistèrent à cette retransmission et applaudirent comme si elles étaient dans la salle. Un seul adjectif pouvait qualifier cette atmosphère : magique !

Notre pari était gagné et Renée Auphan avait une fois de plus réussi à rendre cet art qui nous est cher accessible au plus grand nombre.

Marie-Claire Mermoud

Notes de voyage


1

La réalisation d'un petit film documentaire autour de la première des deux tournées que la Compagnie a effectuées en Chine a été pour moi l'occasion enrichissante d'évaluer à la fois les enjeux de ces déplacements et l'incroyable logistique qu'ils supposent.

En avril 1997, le Grand Théâtre a envoyé ses danseurs en Chine. En trois semaines, ils ont visité six villes et donné douze représentations devant plus de vingt mille spectateurs à Shanghai, Suzhou, Hangzhou, Wuxi, Nanjing, Pékin…

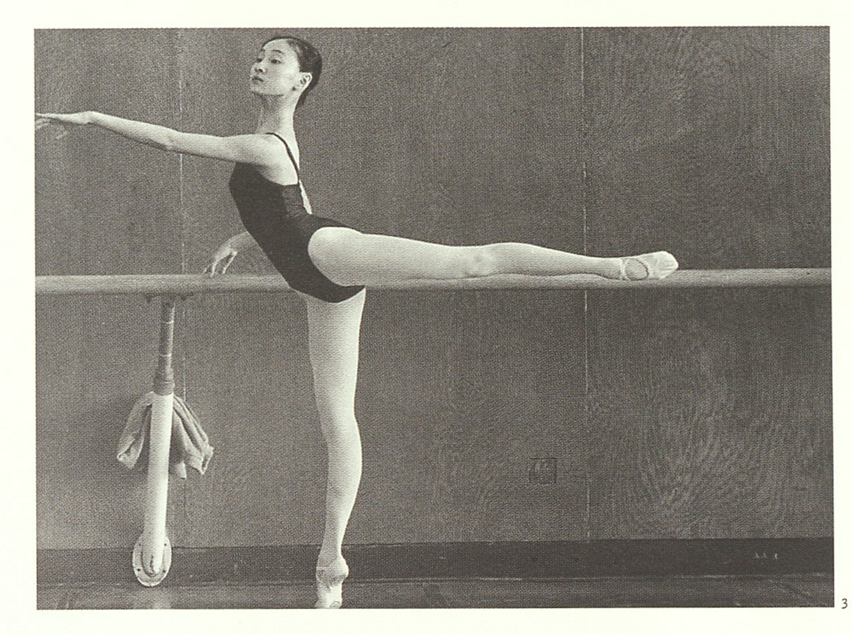
Cette même année, ils ont joué plus de soixante-dix fois en dehors de Genève. La tournée en Chine n'a donc été pour les animateurs de la troupe qu'un voyage parmi d'autres. Et pourtant, on ne s'imagine pas les trésors de persévérance, de persuasion, d'organisation, l'enthousiasme et la précision nécessaires à ces déplacements. C'est toute une entreprise qui se déplace. Les vingt-six danseurs sont accompagnés de trois techniciens, d'une habilleuse, d'un traducteur, d'un professeur et d'un pianiste pour la classe qu'ils continuent d'effectuer chaque jour et bien sûr de la direction du ballet. Six tonnes de fret, soit huit mètres cubes répartis en quatre-vingt-dix malles sont à déplacer de ville en ville, de théâtre en théâtre, à dédouaner, déballer, remballer, contrôler, entretenir.

Chaque théâtre est différent. En Chine, les théâtres loués par les organisateurs locaux à l'occasion de cette tournée étaient souvent d'anciennes et immenses salles de cinéma équipées d'une large scène, construites par les Russes dans les années cinquante. L'équipement technique y est sommaire. Les techniciens qui précèdent la troupe de vingt-quatre heures ont la charge d'installer les lumières, la sonorisation et de veiller à ce que tout soit organisé pour accueillir les décors. Leur tâche n'est pas mince. Il leur faut souvent improviser, imaginer des solutions inédites à des problèmes chaque jour nouveaux. Et quand tout est enfin prêt, que la Compagnie arrive, ce sont eux encore qui assurent la conduite technique des représentations. Personne d'ailleurs, à l'occasion de ces tournées, n'a de temps à consacrer au tourisme. Les danseurs répètent chaque jour, s'entraînent, entretiennent les corps pour être au meilleur de leurs possibilités les soirs de spectacles.

Ces tournées sont également et surtout l'occasion de créer ou de renforcer des liens, de multiplier et d'enrichir les



2



3

échanges culturels, naturellement, mais aussi politiques et économiques. Diverses rencontres au sein des académies de danse ont débouché notamment sur l'engagement d'un danseur chinois au sein de la Compagnie. Le maire de la Ville de Genève, qui a accompagné une partie de la tournée, a été reçu solennellement par ses homologues de deux des villes visitées. À Shanghai, le consul de Suisse s'est démené, et des compagnies horlogères et agroalimentaires suisses ont organisé, à l'occasion de la présence des danseurs suisses, d'importantes manifestations de promotion économique. À Pékin, l'ambassade de Suisse a reçu la Compagnie, que Renée Auphan et Guy Demole avaient rejointe.

Le répertoire que la Compagnie a choisi de montrer au public chinois à l'occasion de cette première tournée réunissait des pièces néo-classiques et modernes. Un parcours était proposé à un public très connaisseur mais habitué à beaucoup de classicisme. Un public avide d'Occident, de découvertes, de nouveautés. Un public qui, partout, a accueilli avec enthousiasme les représentations et les programmes proposés.

Le succès de ce premier voyage a conduit les organisateurs suisses et chinois à mettre sur pied immédiatement une seconde tournée, un an plus tard. Cinq villes ont reçu à nouveau triomphalement les danseurs genevois. De nouveaux contacts se sont noués jusqu'au niveau ministériel. Seules les contraintes du calendrier et le désir de la Compagnie d'explorer de nouveaux territoires avec de nombreuses autres tournées en Europe, au Japon, en Amérique du Sud et en Afrique, ne lui ont pas permis de revenir en Chine.

José Michel Buhler

Renée Auphan signe le livre d'or du Beijing Exhibition Centre Theatre (1).
Au centre d'ethnomusicologie de Kuming (2).
Une élève de l'Académie de danse de Shanghai (3).


3

Retour à la place Neuve

En une année, toutes les énergies auront été mobilisées pour réaliser un prodige : améliorer, rénover le théâtre et sa mécanique, en fonctionnement intensif depuis 35 ans.
De la machinerie de la tour de scène aux ponts d'orchestre, en passant par le gril, le plancher et le rideau de scène, les fauteuils et le sol de la grande salle, les marbres du hall… rien n'a été oublié pour redonner fière allure à la vénérable maison et la doter d'une capacité technique jamais atteinte. Place aux spectateurs et aux spectacles !

La rénovation du Grand Théâtre

Le Grand Théâtre rouvre ses portes en septembre 1998 après une année de fermeture. Certaines transformations sont visibles à l'œil nu. Entre le hall d'entrée et la salle, un parterre en marbre d'origine, étincelant de couleurs, a été restauré après avoir été retrouvé sous la moquette. On en avait perdu jusqu'au souvenir. Dans la salle, pour améliorer l'acoustique, les nouveaux fauteuils ont été dotés de dossiers en bois, tandis que la moquette a disparu au profit d'un parquet. La fosse d'orchestre a, elle aussi, été rénovée et bénéficie d'un fonctionnement synchronisé des ponts d'orchestre, programmable par ordinateur.

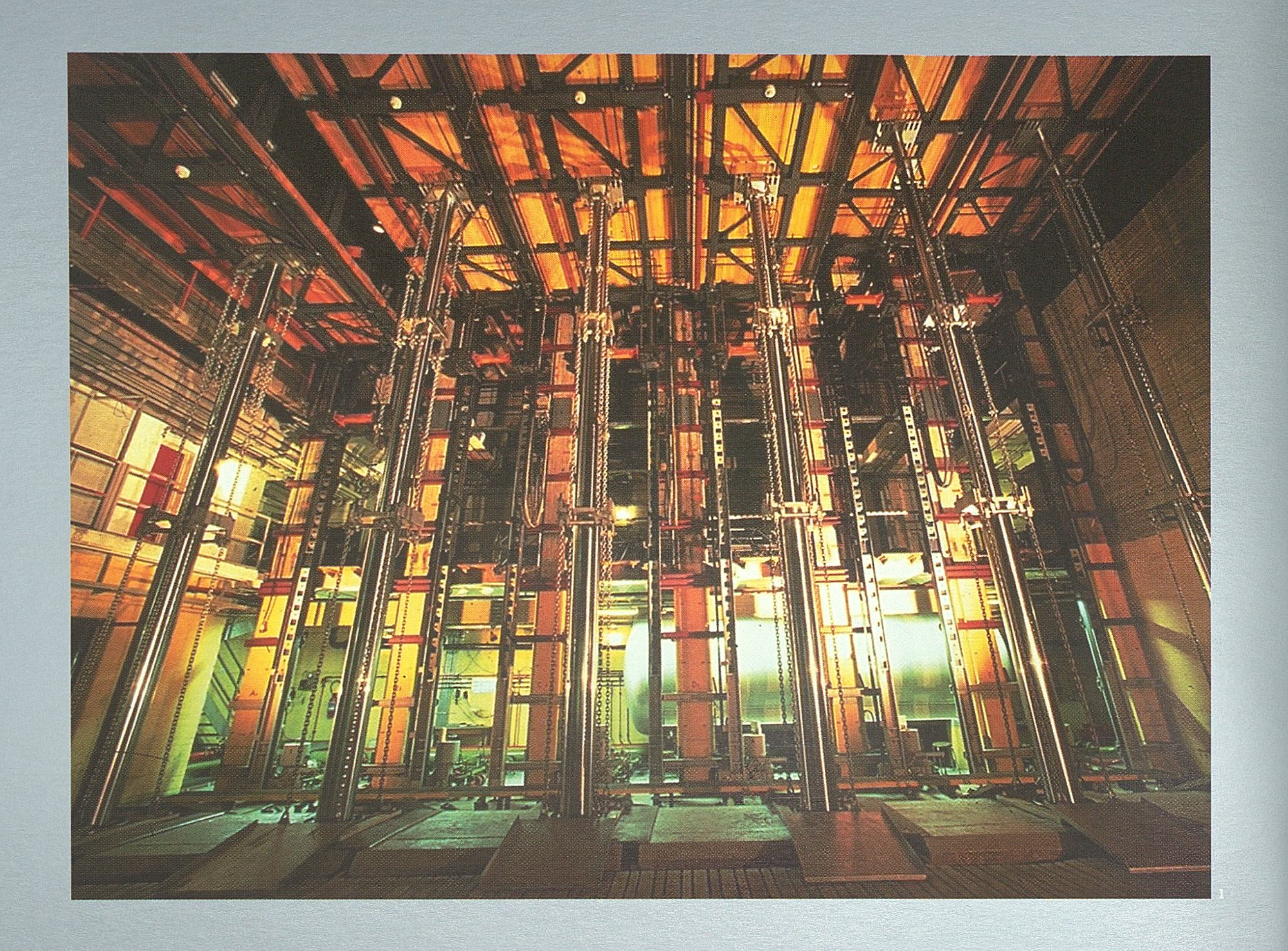
Pourtant, les travaux les plus importants restent invisibles pour le spectateur. Il a fallu en effet rénover la mécanique de scène dont la vétusté rendait impossibles de nombreux mouvements de décors. Elle devenait même dangereuse, bien que la machinerie du dessous eût été à l'avant-garde en 1962. L'essentiel des travaux s'est déroulé dans la cage de scène, entre la toiture et le plancher. C'est dans cet endroit que se développe la machinerie du dessus qui commande les éclairages et les changements de décor. Le gril (machinerie du dessus) a subi une métamorphose complète. La structure a été renforcée, afin de mieux supporter les nouvelles charges prévues. Les passerelles existantes ont été élargies et renforcées. Enfin, plus d'une centaine de treuils hydrauliques ont été installés. Avant les changements, le gril, encombré de câbles, formait une toile d'araignée pleine d'embûches pour les techniciens. Désormais, ces câbles sont placés en toute sécurité au plafond du gril. Le maniement des décors se fait depuis un pupitre de commandes électroniques du dernier cri. Les équipes (perches fixées aux décors qui se soulèvent ou se baissent face au public) sont synchronisées, tandis que les vitesses sont programmables pour la réalisation des effets. La machinerie de scène est actionnée par un fluide hydraulique, sous haute pression, qui permet le déplacement des décors de manière silencieuse, à n'importe quelle vitesse. Il est prévu que la machinerie de scène soit opérationnelle jusqu'en 2050. Tout a été pensé et conçu pour une efficacité et une sécurité maximales.

Pour le public, l'avantage est de profiter de mises en scène aux effets spéciaux, subtiles ou spectaculaires. Les installations de la mécanique de scène offrent au Grand Théâtre l'un des outils les plus performants d'Europe. Il suffit de songer



Retour au Grand théâtre qui a fait peau neuve jusque dans les fauteuils de la grande salle : la partie arrière du dossier, en bois, améliore l'acoustique.





1



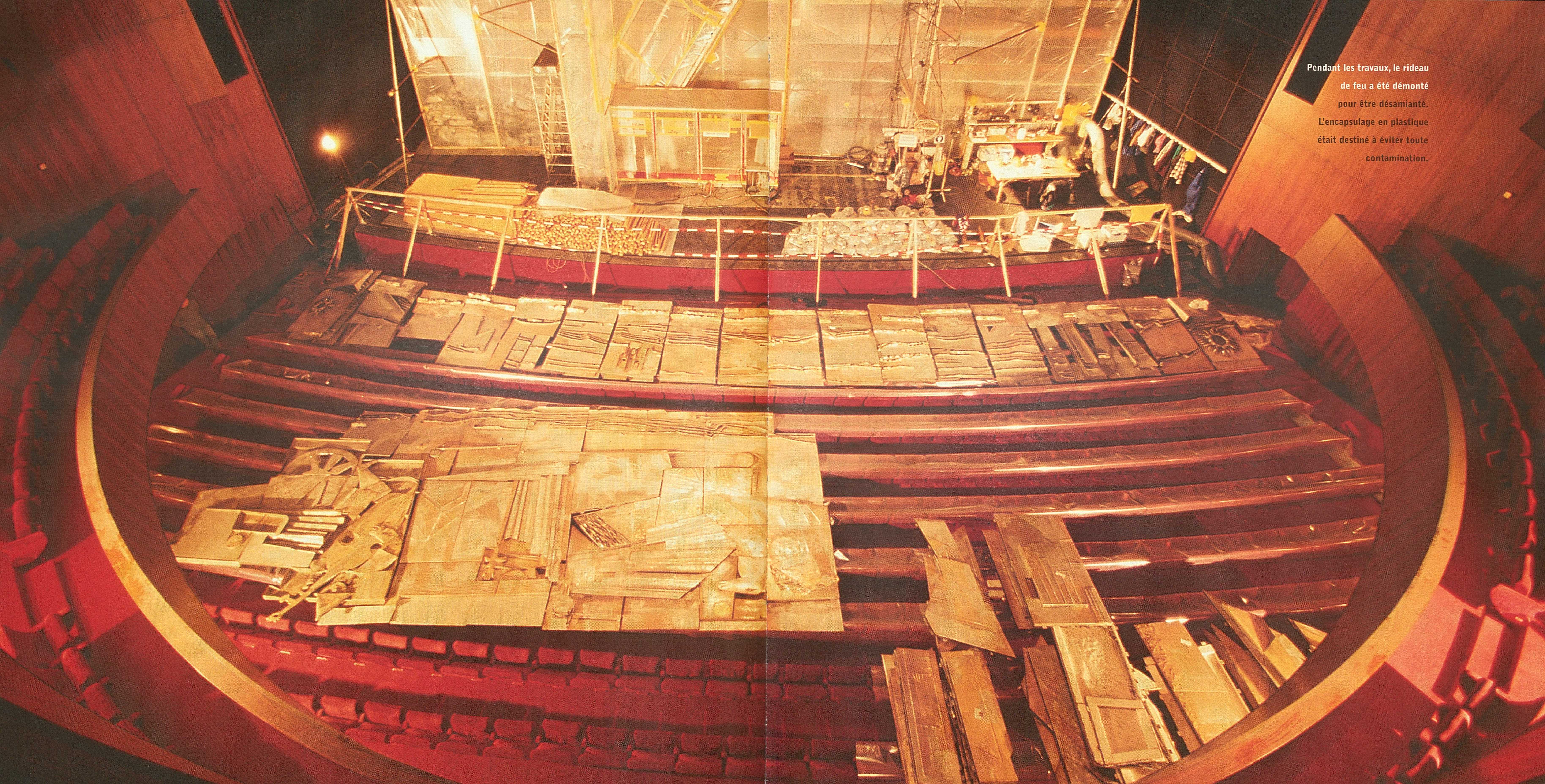
2

3



4

Machinerie du dessous :
vue des vérins hydrauliques
des ponts de scène (1 et 3).
Travaux de soudage et de découpage pour la réfection des structures (2 et 4).
(p. 119-120) - Vue du gril : au fond, les "ponctuels" (treuils fixes à câbles mobiles) ; en haut, les rails permettent le déplacement des poutres supportant les poulies ; au sol, le caillebotis à travers lequel passent les câbles des ponctuels.



Pendant les travaux, le rideau de feu a été démonté pour être désamianté. L'encapsulage en plastique était destiné à éviter toute contamination.

au jeu d'orgue qui règle les projecteurs, désormais remplacé par des consoles informatiques gérant cinq cents circuits électriques, contre deux cent cinquante hier. La qualité et les performances du nouvel instrument ont permis à la scène de Neuve de retrouver des mises en scène originales.

Doit-on ajouter que le désamiantage du bâtiment et du rideau de feu a été effectué par la même occasion ?

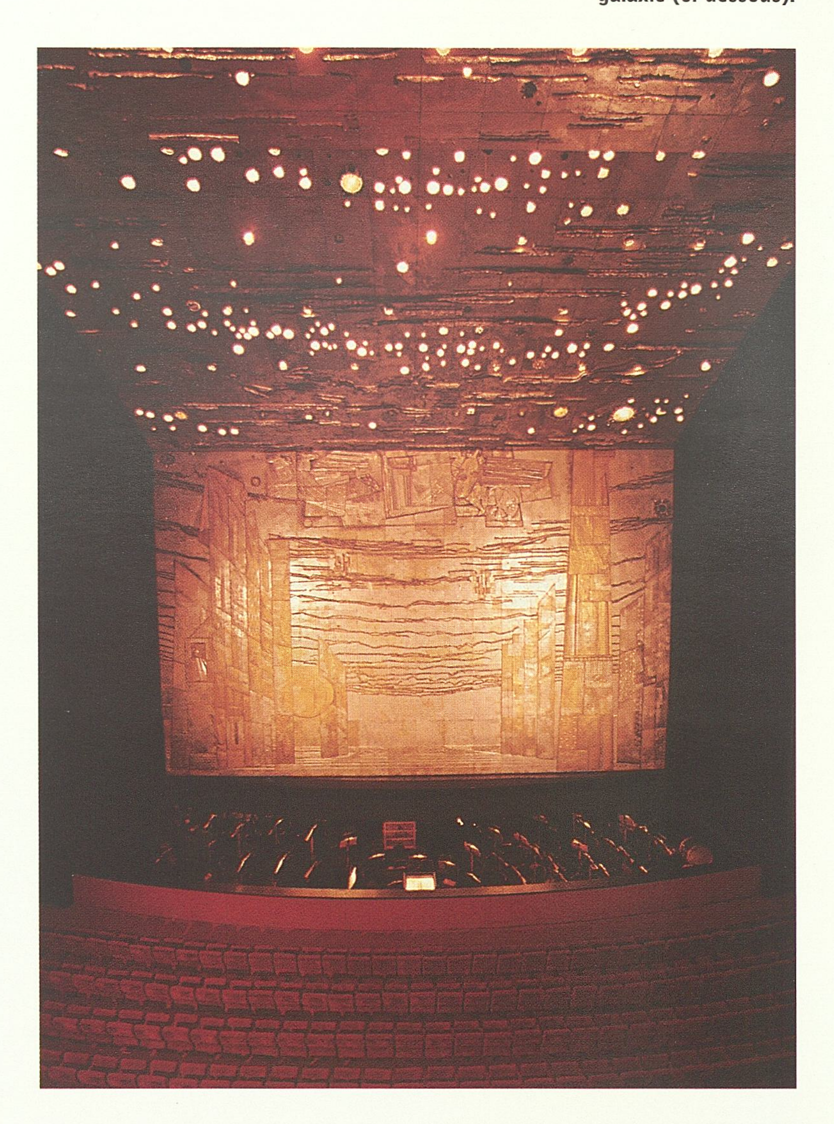
Comme le souligne Éric Barrelet, ingénieur du Grand Théâtre : "Du point de vue de la machinerie supérieure, aucun théâtre n'arrive à la cheville de celui de Genève. Nous produisons des créations lourdes, cela explique pourquoi nous avons besoin d'une machinerie capable de soulever de grosses charges". La capacité de levage a été presque triplée.

Il convient de mentionner que si les travaux de la mécanique de scène ont été financés par la Ville de Genève, à hauteur de vingt millions de francs suisses, ceux de la salle et du hall (pour 2,8 millions FS) l'ont été par la Fondation Hans Wilsdorf. Le chantier aura nécessité l'intervention de soixante entreprises et de six cents ouvriers. Si rien n'a changé dans la structure des murs, les possibilités du bâtiment auront été exploitées au maximum. Il ne faut pas oublier que la cage de scène a une profondeur de trente mètres.

L'entreprise allemande retenue pour la réalisation de ces travaux, Mannesmann Rexroth, comptait parmi ses précédents chantiers l'opéra de Göteborg et la machinerie du Festival de Salzbourg auxquels on doit désormais ajouter comme référence, le Grand Théâtre de Genève.

Bernard Lescaze

Le plafond et le rideau de feu ont été conçus par Jacek Stryjenski en 1960 et réalisés en tôles d'aluminium dont celles du plafond sont ornées de verres de Murano : une impression de galaxie (ci-dessous).



La salle, vue du parterre et de la scène avec les nouveaux fauteuils à dossiers en bois (p. de droite).





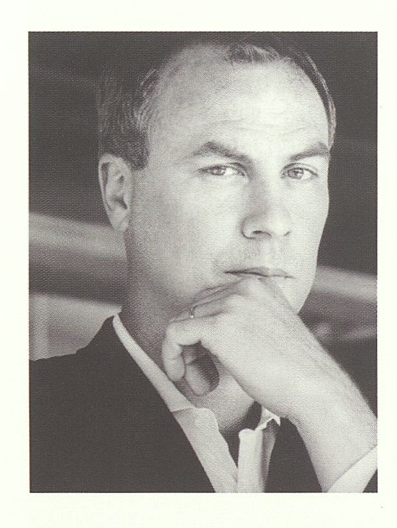
Découvert sous la moquette rouge du hall à l'occasion des travaux, le marbre a été restauré pour un tiers et refait à l'identique pour la partie manquante grâce à la Fondation Hans Wilsdorf.


MUSIQUE
TRAGIQUE



Deux cariatides surveillent sereinement l'entrée du petit foyer aux belles tapisseries d'étoffe rouge à ornement d'or. Le grand foyer est décoré au plafond des peintures de Paul Milliet (p. précédentes).

Le BFM, le Rhône et les Droits de l'Homme



SCOURGE OF HYACINTHS
OPÉRA EN DEUX ACTES
DE TANIA LEÓN
LIVRET DE TANIA LEÓN
ET WOLE SOYINKA

Direction musicale : Tania León
Mise en scène et décors : Robert Wilson
Costumes : Susanne Raschig
Lumières : Andreas Fuchs et Robert Wilson

Tiatin : Bonita Hyman

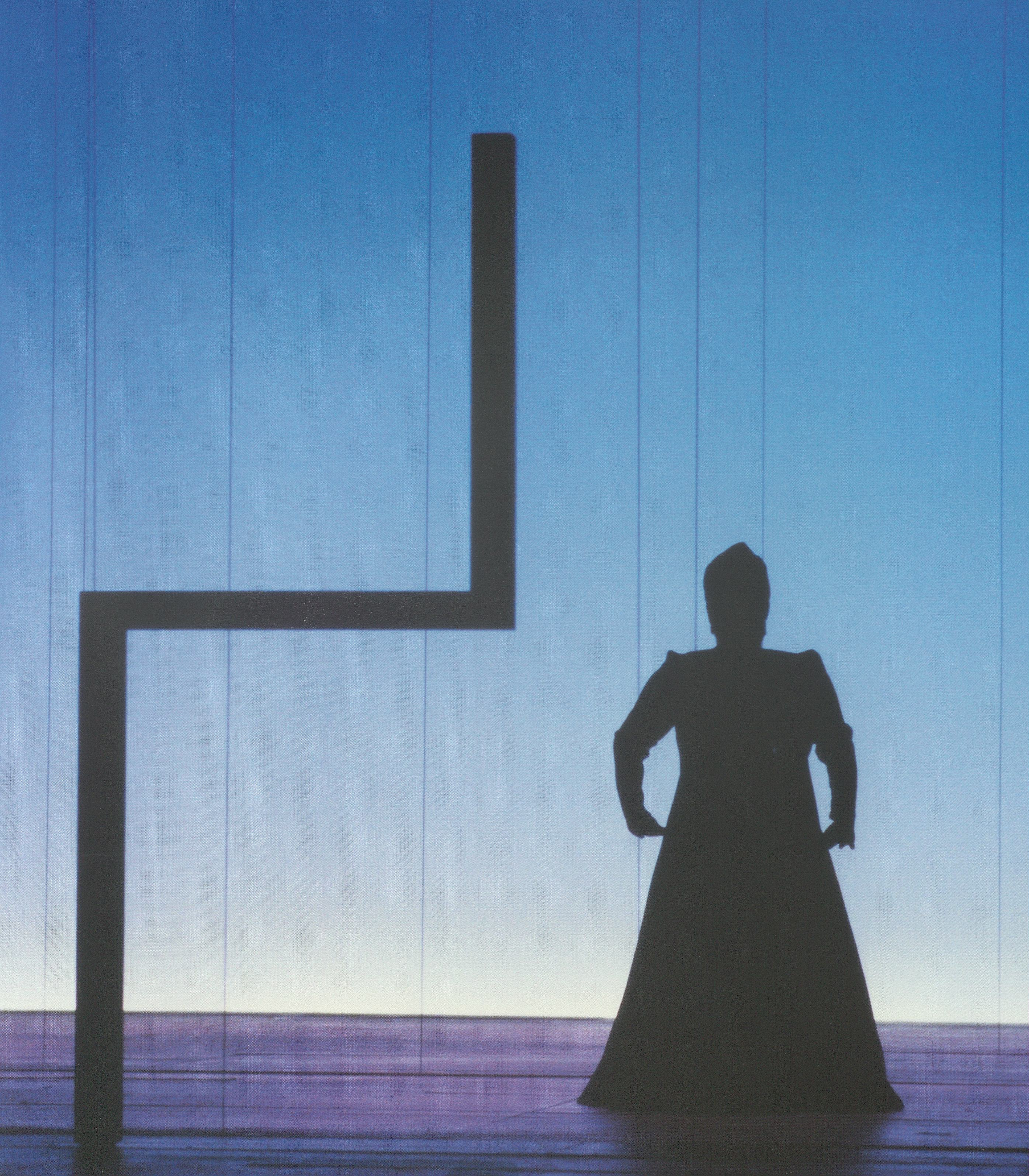
Miguel Domingo : Timothy Robert Blevins
Augustine Emuke : Oziel Garza-Ornelas
Kolawole Detiba : Bengt-Ola Morgny
Chime et 2e Gardien : Vanya Abrahams
Le Directeur de la prison : Johannes von Duisburg
Le Vendeur de journaux et 1er Gardien : Jean-Louis Meunier
Le Balayeur et un Officier : Jin-Hak Mok

Depuis le pont de la Coulouvrenière à Genève, on aime parfois imaginer que le Bâtiment des Forces Motrices brise un moment ses amarres et part en bateau ivre au fil du Rhône. Dès la conception du théâtre, Renée Auphan avait voulu y créer, durant la première saison, un opéra d'aujourd'hui, avec peu de personnages et un orchestre de moyenne formation, qui sortirait des sentiers trop rebattus d'un certain opéra contemporain où les livrets et les musiques ne parviennent pas à rallier un large public. “Si on monte ce projet, pas question de salles vides, d'autant plus que la dernière création au Grand Théâtre remonte à de nombreuses années.”

On pense d'abord à des chefs-d'œuvre du répertoire comme les opéras de Britten, puis à d'autres compositeurs. Comme à l'accoutumée, il est convenu que nous en débattrons dans la quiétude des bords du lac. J'avais alors en tête un opéra de la jeune Cubaine Tania León qu'elle avait créé dans sa version de chambre lors de la Biennale de Munich en 1993 : une cassette que j'avais reçue, à la suite des émissions que j'avais réalisées sur La Havane à la Radio Suisse Romande et qui étaient le prolongement d'un ouvrage sur cette ville, publié à Paris par les Éditions Autrement, et dont j'étais coauteur. Pourquoi ne pas la faire entendre à Renée ?

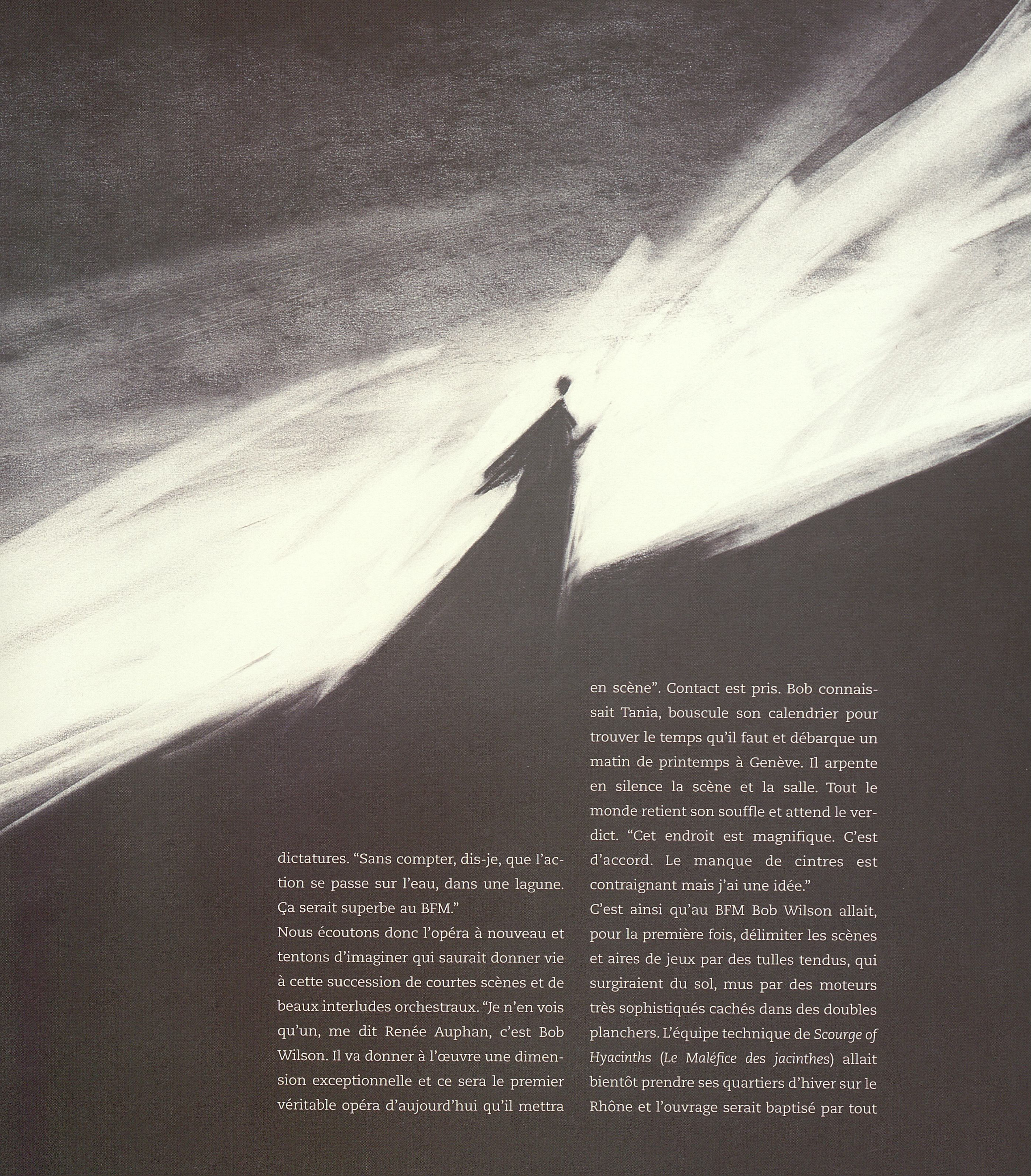
Dès après l'audition, elle parle de la force peu commune qui se dégage de l'œuvre. L'opéra a le mérite d'être dense et concis tout en répondant aux critères évoqués plus haut et son livret est fort. Les semaines passent. Chacun de son côté pense à d'autres œuvres et d'autres compositeurs, quand, un jour, au Grand Théâtre, par hasard, Renate Cornu m'apprend qu'un tel opéra s'inscrirait tout naturellement, lors de la saison 98-99, dans les célébrations, à Genève, du cinquantième anniversaire de la signature de la Déclaration universelle des Droits de l'Homme. Il faut dire que la Cubaine Tania León et le Nigérian Wole Soyinka (prix Nobel de littérature) y dénoncent toutes les formes d'oppressions et de

Bob Wilson (en haut).
Bonita Hyman, seule voix féminine de l'œuvre : la mère de Miguel invoque la protection de Yemanjá, déesse des Eaux Claires, peu avant l'exécution de son fils : l'un des plus beaux airs d'opéra contemporain.





Le Gardien (Vanya Abrahams) fait miroiter aux yeux des prisonniers la magie du "Bandufú", une amulette censée rendre invisible et donner la liberté. Dessin au fusain de Bob Wilson (p. de droite).

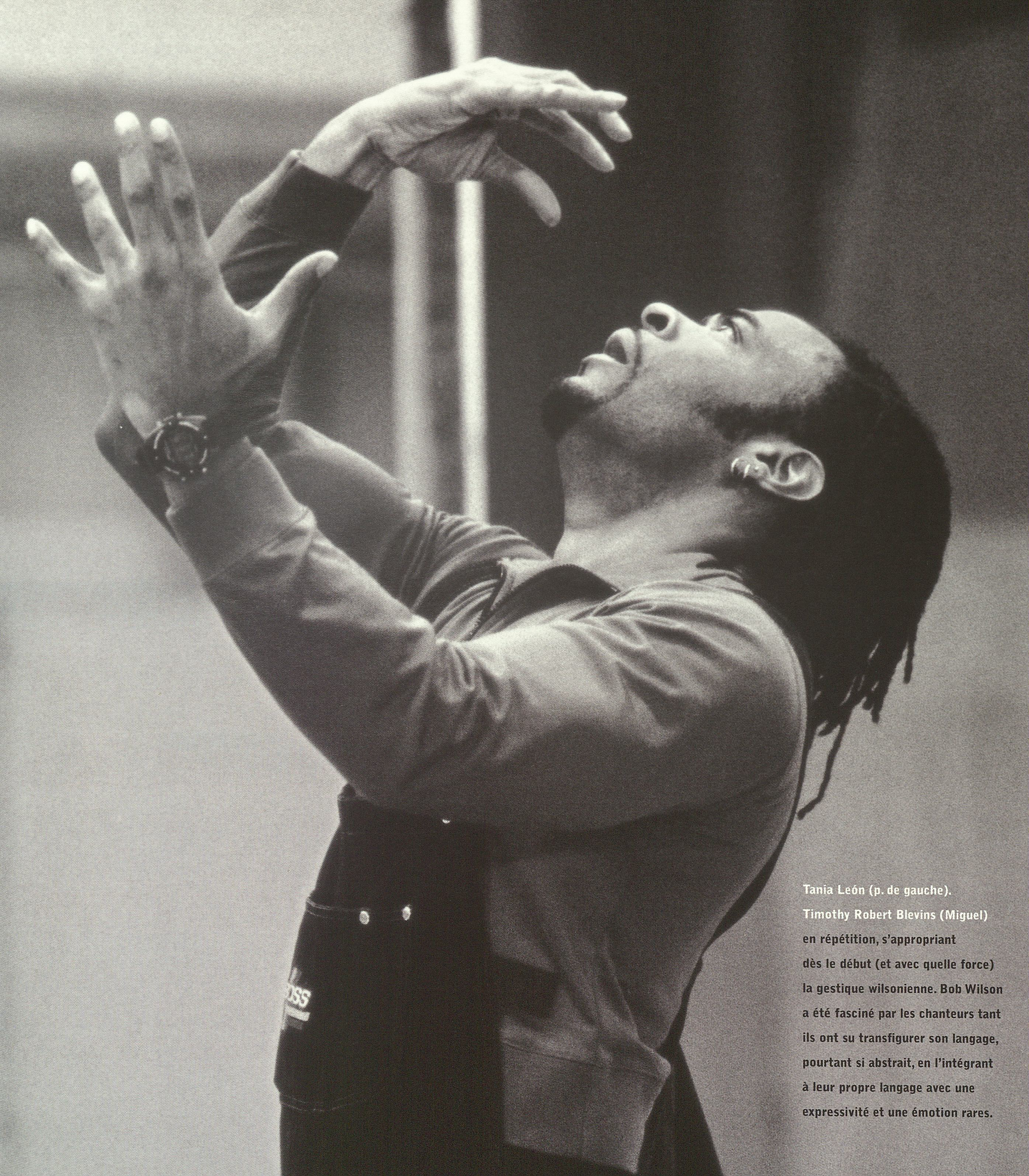


dictatures. “Sans compter, dis-je, que l’action se passe sur l’eau, dans une lagune. Ça serait superbe au BFM.”

Nous écoutons donc l’opéra à nouveau et tentons d’imaginer qui saurait donner vie à cette succession de courtes scènes et de beaux interludes orchestraux. “Je n’en vois qu’un, me dit Renée Auphan, c’est Bob Wilson. Il va donner à l’œuvre une dimension exceptionnelle et ce sera le premier véritable opéra d’aujourd’hui qu’il mettra en scène”. Contact est pris. Bob connaissait Tania, bouscule son calendrier pour trouver le temps qu’il faut et débarque un matin de printemps à Genève. Il arpente en silence la scène et la salle. Tout le monde retient son souffle et attend le verdict. “Cet endroit est magnifique. C’est d’accord. Le manque de cintres est contraignant mais j’ai une idée.”

C’est ainsi qu’au BFM Bob Wilson allait, pour la première fois, délimiter les scènes et aires de jeux par des tulles tendus, qui surgiraient du sol, mus par des moteurs très sophistiqués cachés dans des doubles planchers. L’équipe technique de *Scourge of Hyacinths* (*Le Maléfice des jacinthes*) allait bientôt prendre ses quartiers d’hiver sur le Rhône et l’ouvrage serait baptisé par tout





Tania León (p. de gauche).
Timothy Robert Blevins (Miguel) en répétition, s'appropriant dès le début (et avec quelle force) la gestique wilsonienne. Bob Wilson a été fasciné par les chanteurs tant ils ont su transfigurer son langage, pourtant si abstrait, en l'intégrant à leur propre langage avec une expressivité et une émotion rares.

Bonita Hyman (Tiatin), mère protectrice et gardienne impitoyable des règles familiales, tente d'empêcher la fuite de son fils Miguel (Timothy Robert Blevins). Les tulles et les chaises surgissent du sol, délimitent l'espace et changent les aires de jeu, comme en fondu enchaîné. La mise en scène tient du rituel.

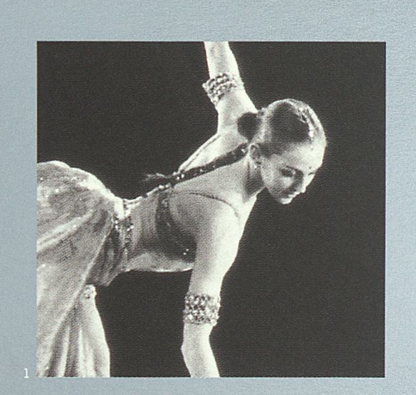
le Grand Théâtre du petit nom, tendre et affectueux de "La Courge".

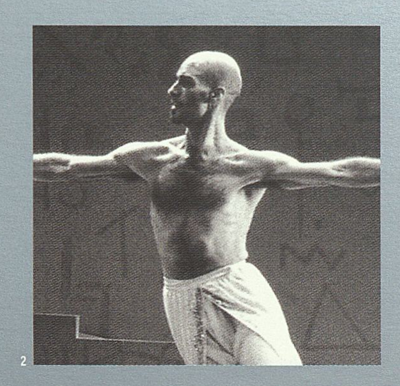
L'enthousiasme de l'aventure gagne toutes les équipes. Dans les coulisses du théâtre on raconte, aujourd'hui encore, les premières répétitions de Tania León avec un Orchestre de la Suisse Romande chauffé à blanc : "Got the rhythm ? Traca tracatrac tchackatcha… See what I mean ?.. One, two, and…" et les solistes totalement investis par leur rôle, la découverte d'une nouvelle Jessye Norman en la personne de Bonita Hyman, la création inoubliable du personnage de Miguel par Timothy Blevins. Le soir de la première, alors que le spectacle s'achève et que le noir se fait dans la salle sur les roulements sinistres des percussions, je scrute le visage de Guy Demole, président de la Fondation du Grand Théâtre : "Ce spectacle est incroyable. C'est fabuleux." Le public scande ses applaudissements. Tania est ovationnée. Tout le monde est bouleversé et Bob Wilson, lui-même, est subjugué par cette beauté qu'il avait tant aimé manier et qui le dominait soudain. Les soirs de représentations, on avait alors l'impression que, sur la lagune de l'opéra de Tania, et au nom de la liberté, le BFM larguait vraiment toutes les amarres.

Marcel Quillévéré



Expression et intériorité





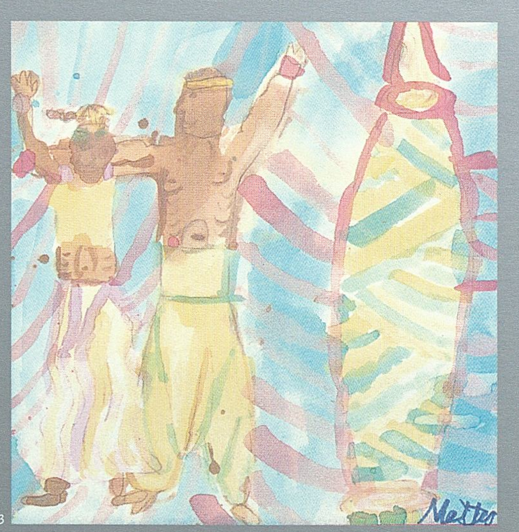
LA BAYADÈRE
LUDWIG MINKUS
BALLET

Chorégraphie et dramaturgie : Étienne Frey
Décors et costumes : Gérald Poussin
Scénographie : Geneviève Cuénoud
Lumières : Manuel Bernard
Orchestration : John Lanchbery
Création sonore : André Serré

La *Bayadère* d'Étienne Frey a permis au jeune public des écoles genevoises de voir une production de grande qualité et de pouvoir aborder différents modes d'expression en lien avec la thématique du ballet.

C'était là une très belle entrée en matière pour découvrir une expression scénique inédite pour la plupart des enfants. Fascinés par l'univers coloré de Poussin, les glissements de décors et la beauté des costumes, ils n'en ont pas moins capté toutes les qualités de la danse qui leur était proposée. La cohérence dramaturgique, chorégraphique et scénographique a permis une très bonne lisibilité de la trame; les jeunes spectateurs ont ainsi pu apprécier la danse en tant que telle. S'inscrivant dans un contexte pédagogique puisque certaines représentations étaient réservées aux élèves des écoles, *La Bayadère* nous a fourni un matériel très riche pour aborder l'expression corporelle, vocale et musicale, verbale et écrite. Le temps qu'Étienne Frey a passé avec nous, maîtres de rythmique et de musique, a été précieux; il nous a ainsi transmis de manière vivante ses intentions artistiques de chorégraphe et nous a suggéré des pistes de travail pour nos élèves. Quelques classes ont eu la chance de le recevoir chez elles et de participer à un atelier qu'il a animé.

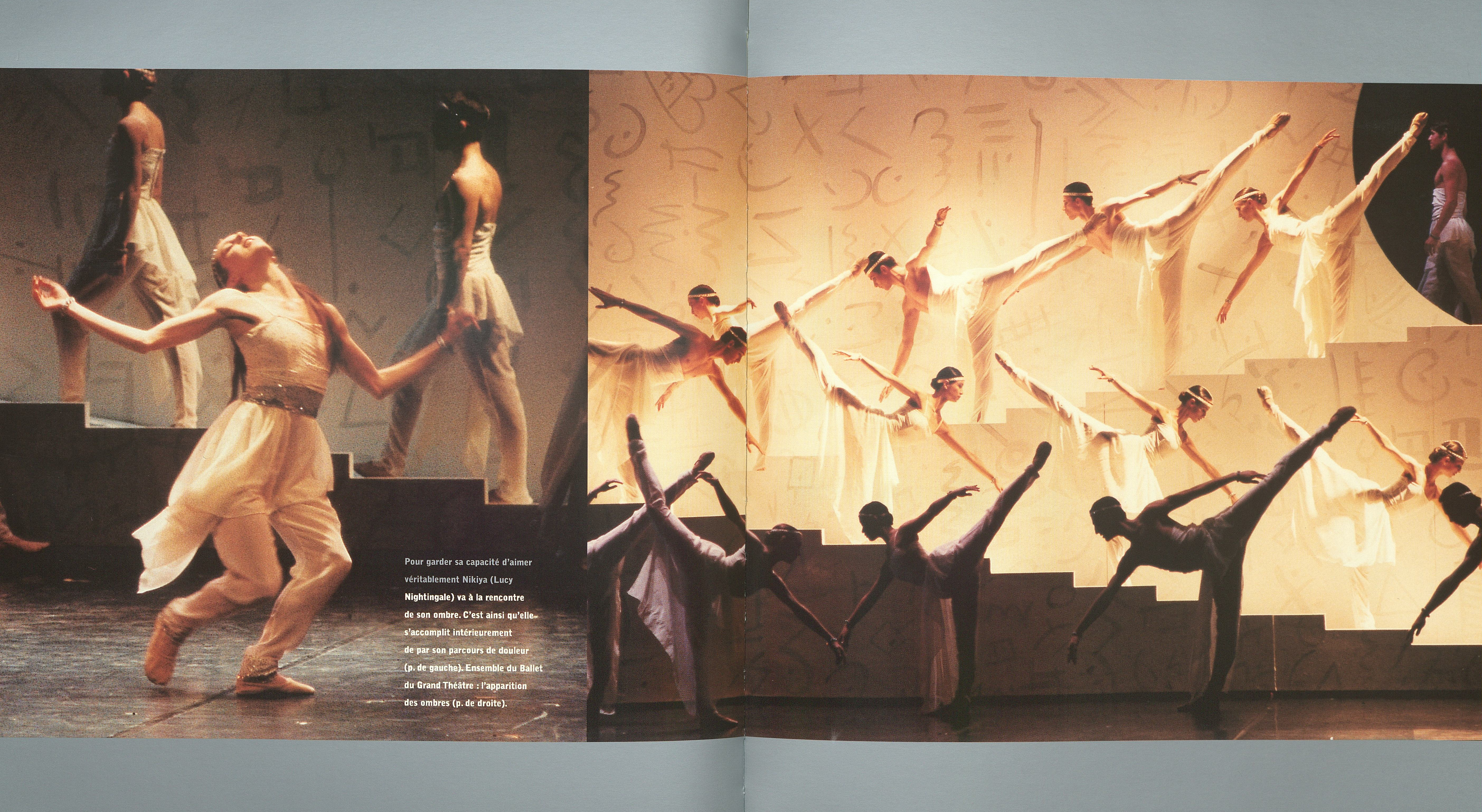
Pour ma part, ce que j'ai cherché à faire avec les enfants, c'est d'entrer dans un processus créatif, dans le même esprit – toutes proportions gardées – que le font



Lucy Nightingale (Nikiya), bayadère du temple (1). Robert Russell (l'Éveillé) détient le vrai savoir spirituel lui permettant de voyager entre le monde des vivants et celui des ombres (2). Dessin d'un élève de l'école de Cayla ayant travaillé avec le chorégraphe Étienne Frey : "Solor et Nikiya chez les ombres" (3). Marc Hwang (Solor) et Lucy Nightingale dans ce monde (4).



4



Pour garder sa capacité d'aimer véritablement Nikiya (Lucy Nightingale) va à la rencontre de son ombre. C'est ainsi qu'elle s'accomplit intérieurement de par son parcours de douleur (p. de gauche). Ensemble du Ballet du Grand Théâtre : l'apparition des ombres (p. de droite).





Servie par l'univers visuel de Gérard Poussin (ci-contre), ***La Bayadère*** **d'Étienne Frey est un conte sur la quête de soi. De par sa bravoure et ses succès de chasseur, Solor s'est réalisé extérieurement, socialement. Il lui faudra pourtant s'accomplir en son for intérieur pour pouvoir vivre son amour avec Nikiya, dans une autre vie (p. 144 : acte I, scène I, devant le temple).**

les artistes pendant le temps de création. Nous avons travaillé sur trois axes de *La Bayadère* d'Étienne Frey : les émotions et les sensations à travers les personnages ; la notion d'extériorité et d'intériorité, l'être et le paraître ; l'écoulement du temps. Les enfants ont ainsi été amenés à parler des émotions, à les extérioriser corporellement, vocalement et instrumentalement. À partir des matériaux explorés en improvisation, nous avons élaboré de courtes séquences de mouvements, instrumentales et vocales. À l'exception de l'arrivée des ombres, nous n'avons pas cherché à reproduire une chorégraphie ou une musique, mais à en travailler le sens et à en dégager un langage original.

Aussi, lorsque ces mêmes élèves ont-ils assisté à la représentation, ils ont à la fois été les spectateurs éblouis par la beauté et la force du ballet, mais aussi des "acteurs" curieux de découvrir comment les danseurs, avec leur langage, leur technique, incarnaient cette histoire dans laquelle ils avaient été plongés.

De ce très beau moment, voilà quelques traces laissées par les enfants : "Solor, il est courageux avec le tigre, mais pas avec Gamzatti ; ça se voit, il danse pas pareil." "Le grand brahmane a des gestes brusques." "Nikiya a été tuée par Gamzatti, mais après elle retrouve Solor dans la gare, parce que c'est un autre monde." "T'as vu, les ombres elles dansaient comme nous dans la salle de jeux !" "C'est pas vrai que Gamzatti elle est méchante pour de vrai, c'est seulement quand elle danse ; sa danse, elle pique !" "Les amis de Solor, ils sont souples pour montrer qu'ils sont drôles."

Nathalie Tacchella

Emménagement difficile pour la mafia divine

DAS RHEINGOLD
RICHARD WAGNER
PROLOGUE EN UN ACTE
LIVRET DU COMPOSITEUR

Direction musicale : Armin Jordan
Mise en scène : Patrice Caurier et Moshe Leiser
Décors : Christian Fenouillat
Costumes : Agostino Cavalca
Lumières : Christophe Forey

Fricka : Sally Burgess
Freia : Ursula Füri-Bernhard
Erda : Jadwiga Rappé
Woglinde : Jeannette Fischer
Wellgunde : Christine Labadens
Flosshilde : Sibyl Zanganelli

Wotan : Albert Dohmen
Donner : Detlef Roth
Froh : Christer Bladin
Loge : Peter Kazaras
Alberich : Franz-Josef Kapellmann
Mime : Thomas Harper
Fasolt : Vidar Gunnarsson
Fafner : Zelotes Edmund Toliver

La scène wagnérienne et les bienheureuses remises en question qu'elle a connues depuis quelques décennies nous ont appris à voir les aventures des dieux tétralogiques non plus seulement comme un grandiose affrontement d'entités cosmiques, mais aussi comme une lutte désespérée, traversée de louches tractations et de vanités mesquines. Wotan et sa famille, tels que Patrice Caurier et Moshe Leiser choisissent de nous les faire voir, sont un mélange de prétention grandiose et de petitesse bourgeoise. Le campement qu'ils occupent est un marché aux puces où s'entassent caisses et canapés, où l'on sommeille à la dure, en attendant d'emménager dans le Walhall qu'achèvent les géants. Chef de bande, Wotan, empêtré dans les promesses qu'il ne peut tenir, fait illusion par des restes de noblesse brisée par le doute. En grande bourgeoise désœuvrée, Fricka trompe son attente en pompant dans sa bouteille de whisky. Loge, dandy légèrement faisandé, joue les prestidigitateurs interlopes. Quand enfin les troubles marchés aboutissent à un dénouement provisoire, c'est autour d'un banquet où l'on trinque au champagne que s'attablent ces dieux décadents. Au milieu des rires aussi débridés que forcés, la table s'élève dans les hauteurs, en un triomphe illusoire, que souligne un arc-en-ciel fait de néons prenant l'ascenseur. Illusoire ? C'est qu'en dessous d'eux, on a vu Alberich à l'œuvre. Son Nibelheim est d'une cruauté industrielle comme les théâtres l'ont rarement soulignée à ce point : des hordes de nains terrorisés





Alberich (Franz-Josef Kapellmann) contemple l'or qui sommeille au fond du Rhin : il a tôt fait de mettre en balance la puissance qu'il lui conférerait avec l'amour qu'on lui refuse. Devant les Nibelungen terrorisés, Alberich fait jouer la terrible puissance de son anneau (p. 146-147).

s'activent devant des fours rougeoyants, surmontés de cheminées évocatrices d'inquiétants souvenirs. Et même le Rhin de la première scène montrait une nature déjà souillée par un passé dont la mémoire nous hante. Les récifs où évoluent les naïades insouciantes sont en fait – on le devine peu à peu lorsque la lumière pénètre les profondeurs du fleuve – un monceau de cadavres que piétine Alberich. L'or

Les récifs du fond du Rhin laissent transparaître de sinistres vestiges (ci-dessous). Scène finale : dans une euphorie qui tourne en vulgaire beuverie, les dieux s'envolent vers un Walhalla chèrement acquis (à droite).



que recèle le Rhin dort sous un charnier. Ainsi, l'histoire racontée n'est pas celle des origines, mais une fable une nouvelle fois reprise à partir d'un monde déjà ravagé par des catastrophes, des massacres, des exactions commises. On tente une nouvelle donne. Mais la soif de pouvoir lutte impitoyablement avec la soif d'amour que vient contrecarrer sans cesse la volonté de puissance. Après Chéreau et sa première société

industrielle, après Kupfer et son monde rescapé d'une catastrophe nucléaire, Caurier et Leiser tirent leçon de ces modèles sans renoncer à innover, autant dans la proximité que dans la distance. Leur manière de raconter réussit à rester attentive à chaque détail du mythe tout en en manifestant la force toujours

Devant Wotan méditatif (Albert Dohmen), Loge (Peter Kazaras) a fait de son manteau une jupe pour rendre compte de son enquête : rien au monde ne saurait remplacer la puissance de l'amour.
Les mêmes chanteurs au cours d'une répétition (à droite).

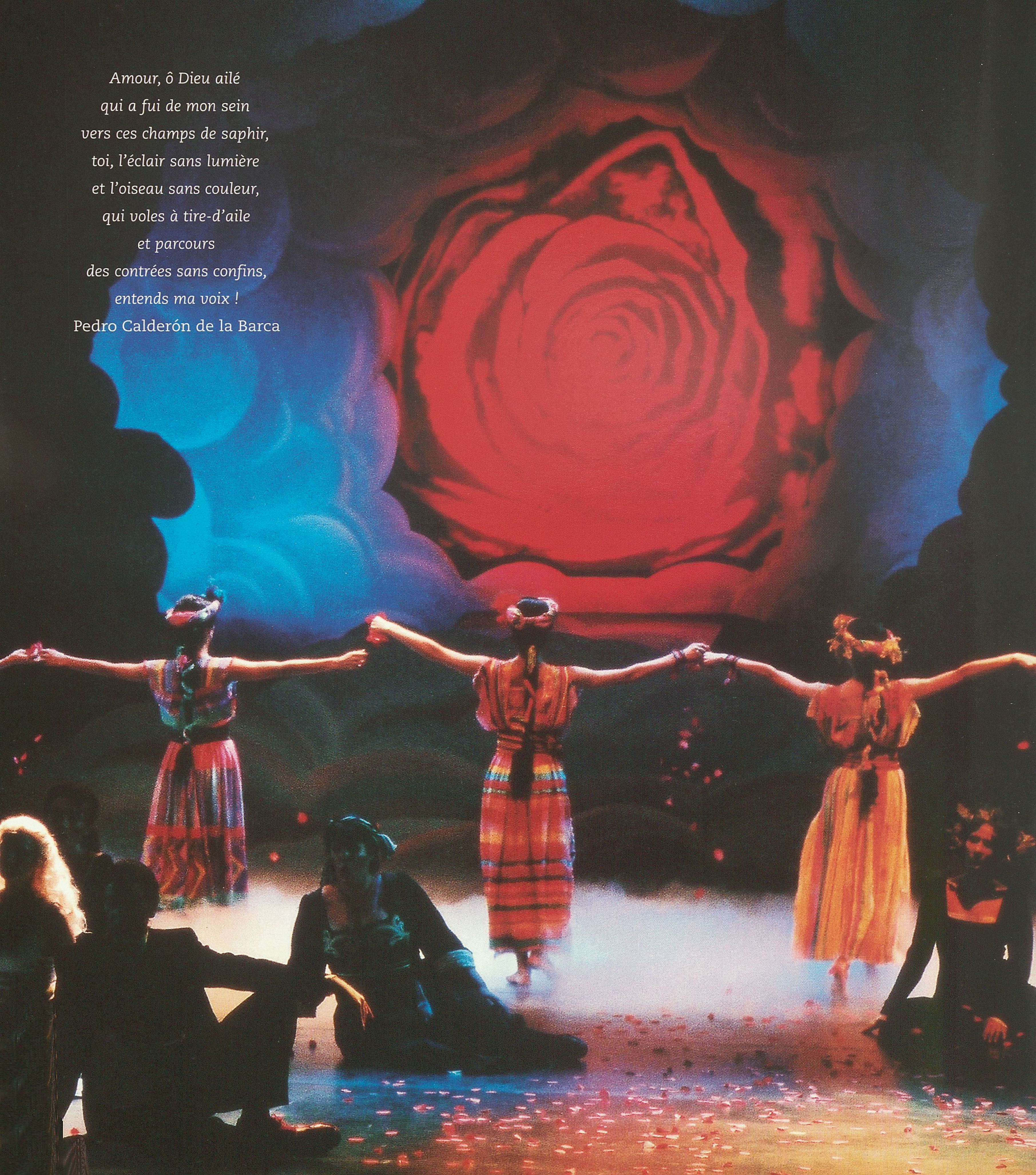


actuelle. Et surtout, l'humour, si essentiel dans cette histoire et cette partition, n'est jamais oublié. On se souviendra longtemps de ces Filles du Rhin en lamé vert fluo, chantant et dansant comme sur un podium de cabaret.

Pierre Michot

4

Saison 1999/2000



Amour, ô Dieu ailé
qui a fui de mon sein
vers ces champs de saphir,
toi, l'éclair sans lumière
et l'oiseau sans couleur,
qui voles à tire-d'aile
et parcours
des contrées sans confins,
entends ma voix !
Pedro Calderón de la Barca

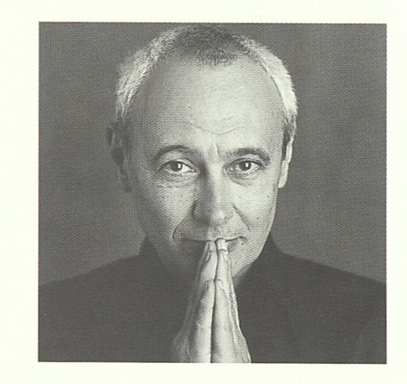
Aux paradis artificiels des dérèglements amoureux

Dans certaines œuvres du baroque hispanique et latino-américain, y a-t-il des érotismes subtils qui vous envoûtent sans crier gare, des textes où les litotes, métaphores et métonymies ressemblent à des prières et sont en fait de délicieux poisons, des musiques entêtantes comme des parfums délicats, des mélodies lancinantes comme les tonadas qui s'enroulent à l'infini sur elles-mêmes et dans lesquelles on aime se lover ? Toujours est-il que le soir de la première de *La Púrpura de la rosa*, le public s'est laissé prendre au charme du lyrisme de Torrejón y Velasco et de la troublante rhétorique de la poésie de Calderón de la Barca. Rien à voir, comme le disait Renée Auphan le soir de la générale, avec le baroque français (ou même italien), plus intérieur, plus secret et passé au crible de la raison. Il y a ici un langage immédiatement sensuel avec des mélismes presque orientaux, une volupté vocale très spécifique. Quelle découverte !

L'histoire de cette *Púrpura* remonte en fait à ce coffret de *L'Orfeo* de Monteverdi, enregistré par Gabriel Garrido et son ensemble Elyma, que l'on m'avait remis lors d'une réunion des différentes institutions culturelles de Genève où chacun semblait s'enferrer dans des positions rigides et de stupides certitudes. Cet *Orfeo* fut ce soir-là une bouffée d'air frais : l'opéra de Monteverdi tel que je l'avais rêvé, avec cette sensualité, ce rythme, cette ferveur propre à la musique populaire des pays latins.

Depuis longtemps, Renée Auphan désirait monter enfin à Genève un opéra baroque avec des instruments anciens. Voilà une rencontre qui tombait à point nommé. Pourquoi ne pas faire appel à Gabriel Garrido, l'Argentin de Genève, et lui demander de reconstituer un de ces opéras hispaniques en lui donnant cette saveur spécifiquement latine dont il a le secret ?

Tout se décida, en fait, entre la poire et le fromage, lors d'un déjeuner à la banque Paribas dont la fondation parrainait Garrido depuis des années. L'opéra serait péruvien et s'appellerait *La Púrpura de la rosa*. C'était le premier opéra américain de l'histoire. Il avait été composé et créé à Lima en 1701 sur un livret de Calderón. Garrido partirait à la recherche des archives de *Sucre en Bolivie* et travaillerait, à l'orchestration de l'œuvre sur le manuscrit déposé à l'université Harvard aux États-Unis, avec Bernardo Illari, son compère en archéologie musicale. Cela



LA PÚRPURA DE LA ROSA
TOMAS DE TORREJON Y VELASCO
OPÉRA-BALLET
LIVRET DE PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

Direction musicale : Gabriel Garrrido
Mise en scène et chorégraphie : Oscar Araiz
Décors : Jorge Ferrari
Costumes : Renata Schussheim
Lumières : Roberto Traferri

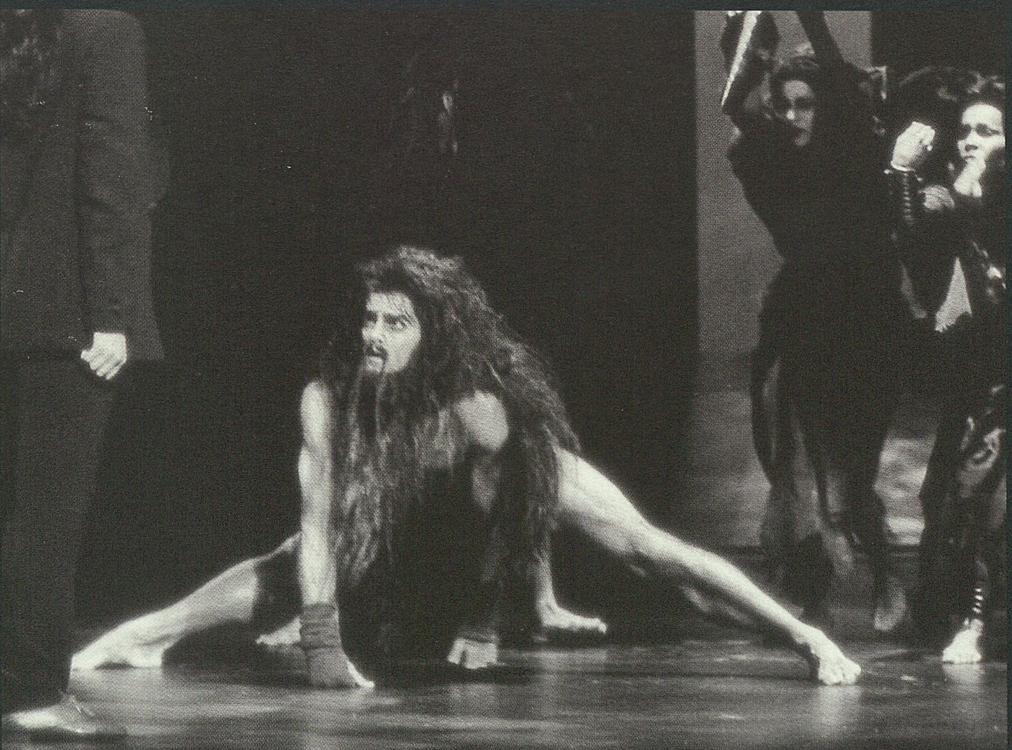
(Chanteurs/Danseurs)
Adonis : Graciela Oddone/ Lucas Crandall ou Pontus Lidberg
Venus : Isabel Monar/ Élisabeth Laurent ou Karyn Benquet
Mars : Cecilia Díaz/ Asier Uriagereka ou Grant Aris
Bellone : Stéphanie d'Oustrac/ Heather Telford
Amour : Victoria Manso/ Yukari Kami ou Karina Silverio
Celfa : Adriana Fernandez/ Julia Vilen ou Hélène Bourbeillon
Chato : Marcello Lippi/ Gregory Batardon ou Ilias Zigarachi
Le Dragon : Susanna Moncayo/ Stefano Palmigiano ou Asier Uriagereka



Duo d'amour de Vénus et d'Adonis : Isabel Monar et Graciela Oddone au second plan et leurs doubles danseurs, Karyn Benquet et Lucas Crandall au premier plan (ci-dessus).
(p. 156) : Vénus et Adonis, après leur mort montent au firmament. Jupiter a changé Vénus en étoile du soir et Adonis en rose de sang. Les nymphes (danseuses du Ballet du Grand Théâtre dont les costumes ont été inspirés à Renata Schusscheim par les tissages indiens des Andes argentines) accompagnent, avec les chanteurs, cette flamboyante apothéose.
(p. 157 en médaillon) : Oscar Araiz.

tenait du travail de détective ! Il fallait tout reconstituer à partir des seules parties vocales existantes et revenir aux témoignages de l'époque pour orchestrer l'opéra. En écoutant Garrido on entendait déjà les guitares, vihuelas, chalémies et bombos, résonner dans la fosse du BFM et on imaginait, sur scène, un spectacle chatoyant qui dissiperait les brumes hivernales lémaniques. Garrido disait d'ailleurs que la musique populaire latino-américaine d'aujourd'hui remontait en fait à la musique baroque quand, sur le continent, tout s'était peu à peu métissé. Le sous-titre de cette *Púrpura*, "Fête allégorique à la cité des rois", donnait tout de suite le ton. Le Ballet du Grand Théâtre mêlerait aux nymphes et divinités de l'amour des anges arquebusiers, tels qu'on les voit dans les Andes sur les tableaux du XVIIIe siècle. L'Argentin Oscar Araiz, qui dirigea le Ballet du Grand Théâtre pendant tant d'années, signerait la mise en scène et la chorégraphie. Les allégories baroques allaient fourbir leurs chars et l'aventure pouvait commencer.

J'en parlai quelques semaines plus tard à Emilio Sagi, directeur du Théâtre de la Zarzuela, qui venait remonter à Genève sa mise en scène de *La Fille du Régiment* dans les décors de Botero. Il nous proposa illico une coproduction car, peu après la création genevoise, Madrid allait fêter, en décembre 1999, le 400e anniversaire de la naissance de Calderón de la Barca. C'est ainsi que, le soir de la première au



Vénus lutte contre le dieu Mars et sa sœur Bellone (les doubles danseurs : Karyn Benquet, Asier Uriagereka et Heather Telford) avant d'appeler les Furies à son secours (en haut).
Dans la grotte où se réfugie Amour, Mars est confronté au personnage allégorique de la Désillusion (El Desengaño, dansé par Vitorio Casarin).
L'une des scènes les plus originales de l'opéra (en bas).



Les Anges arquebusiers (danseurs du Ballet du Grand Théâtre, dont les costumes sont inspirés par les tableaux baroques des pays andins au XVIII[e] siècle) secondent Bellone (Heather Telford) pour tenter de juguler la jalousie meurtrière du dieu Mars (Cecilia Díaz).

BFM, les représentants espagnols du ministère de la Culture avaient fait le voyage de Genève.

Le jeune et beau ténébreux responsable de la musique et de la danse, éperdu de gratitude, y alla même de sa larme en félicitant Renée Auphan. À Madrid où le public et la critique découvraient, émerveillés, un chef-d'œuvre oublié du répertoire hispanique, c'est Placido Domingo qui était en coulisses et demandait à remercier Renée Auphan en privé. En tout bien tout honneur ! même s'il est permis de penser que l'érotisme diffus de cette *Púrpura* avait gagné tous les spectateurs ce soir-là. La rose d'Adonis avait rejoint dans les cieux l'étoile d'Adonis. L'Amour avait triomphé de la jalousie du dieu Mars. L'immense rose pourpre était au fond du théâtre le plus flamboyant des soleils.

Marcel Quillévéré

L'insupportable modernité d'un opéra prisonnier de sa gloire

AIDA
GIUSEPPE VERDI
OPÉRA EN QUATRE ACTES
LIVRET DE ANTONIO GHISLANZONI

Direction musicale : Pinchas Steinberg
Mise en scène : Francesca Zambello
Décors et costumes : Alison Chitty
Lumières : Wolfgang Göbbel
Chorégraphie : Vivienne Newport

PRINCIPAUX RÔLES
Aida : Georgina Lukács/ Inés Salazar
Amneris : Violeta Urmana/ Petra Lang
La Grande prêtresse : Sylvie Pons
Radames : Franco Farina/ **Gabriel Sadé**
Amonasro : Marcel Vanaud/ Franck Ferrari

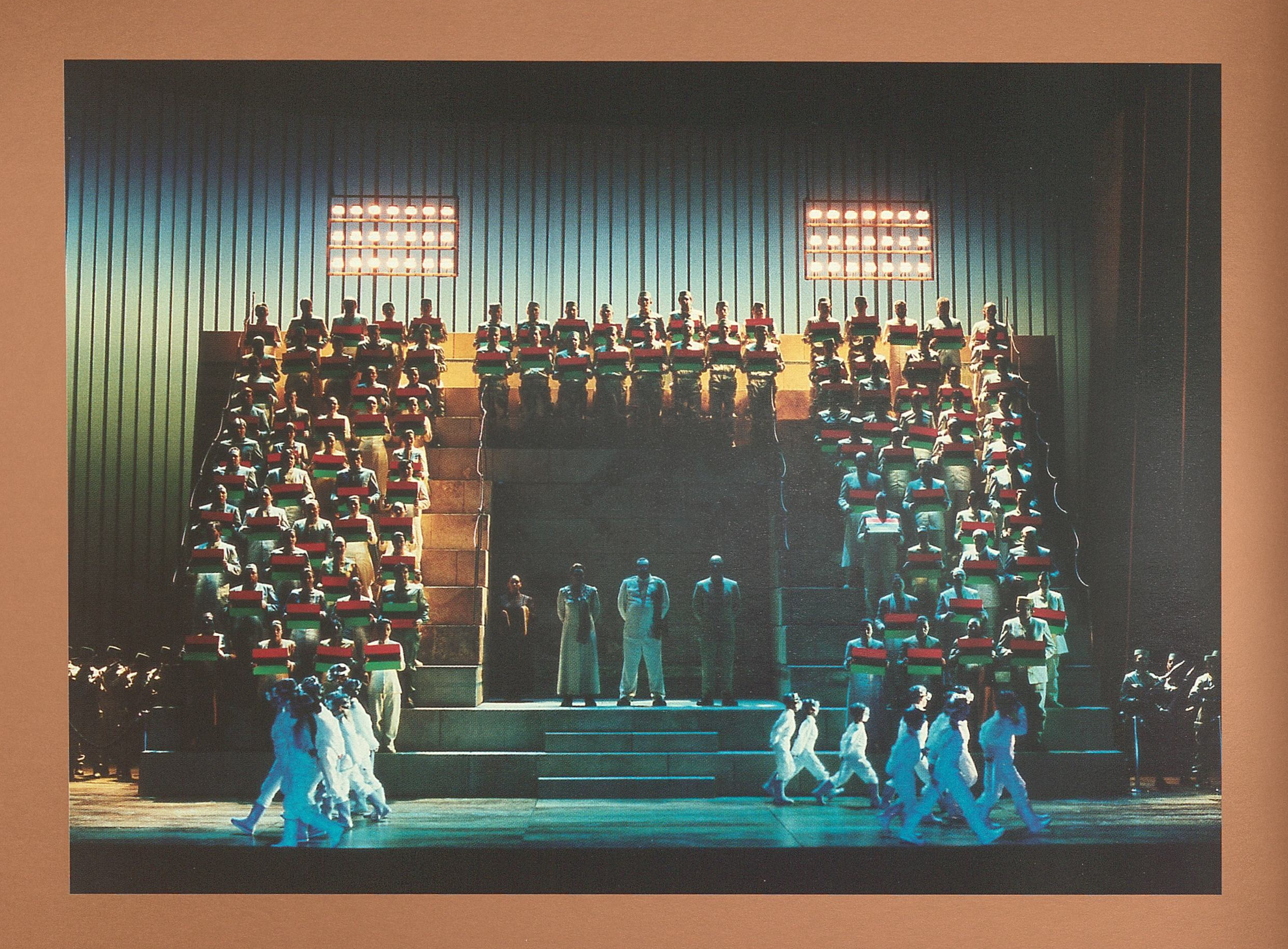
La cote d'amour d'*Aida* n'est pas actuellement au plus haut dans les théâtres lyriques de l'espace francophone. Ainsi, depuis quand ce chef-d'œuvre indiscuté n'a-t-il pas été monté sur une scène parisienne ? Tenter de répondre à la question, c'est déjà entrevoir les multiples problèmes que pose la production d'un ouvrage souffrant d'une réputation douteuse : que peut-on faire d'intelligent au théâtre aujourd'hui avec le pompiérisme de la scène du triomphe, avec le caractère fruste d'un ténor dont les protestations amoureuses sonnent faux, avec la passivité d'une héroïne que sa sujétion totale aux ordres paternels rend fondamentalement inintéressante ?

Aussi semble-t-il actuellement presque impossible de monter *Aida* dans un théâtre à l'italienne et les responsables de ces institutions laissent tacitement aux arènes de plein air le soin de satisfaire le goût du public pour les grands shows à la Hollywood des années soixante… *Aida* est progressivement devenue prétexte à productions éléphantesques où la musique sert de faire-valoir à un spectacle surdimensionné conçu autour de la scène du triomphe.

Doit-on en rester là ? Renée Auphan est d'un avis franchement contraire. En invitant l'Américaine Francesca Zambello à s'attaquer à ce véritable ouvrage culte, elle savait qu'elle allait proposer dans son théâtre une relecture qui provoquerait quelques grincements de dents. En fait, le scandale était pour ainsi dire programmé. Le soir de la première n'a pas déçu : le chahut a commencé dès le premier tableau avec une précision telle qu'il avait toutes les apparences du tumulte savamment orchestré. Ses quelques scènes d'hystérie, plutôt inattendues de la part d'un public d'habitude critiqué pour sa froideur, avaient finalement un aspect presque sympathique.

Mais où était donc le scandale ? Cette réalisation tenait tout simplement à mettre en avant ce que cette intrigue

Le décor unique, habilement transformable d'Alison Chitty, évite l'encombrement. La foule n'est plus ici un simple élément festif, mais plutôt la sismographie des passions dont jouent les maîtres du monde pour atteindre plus sûrement leurs objectifs. Le revers de fortune de Radames a valeur d'exemple : ceux qui l'ont honoré sont les mêmes que ceux qui se réjouissent de sa chute. La versatilité des esprits et leur faculté d'oubli permettent encore tous les espoirs aux manipulateurs d'aujourd'hui et de demain.

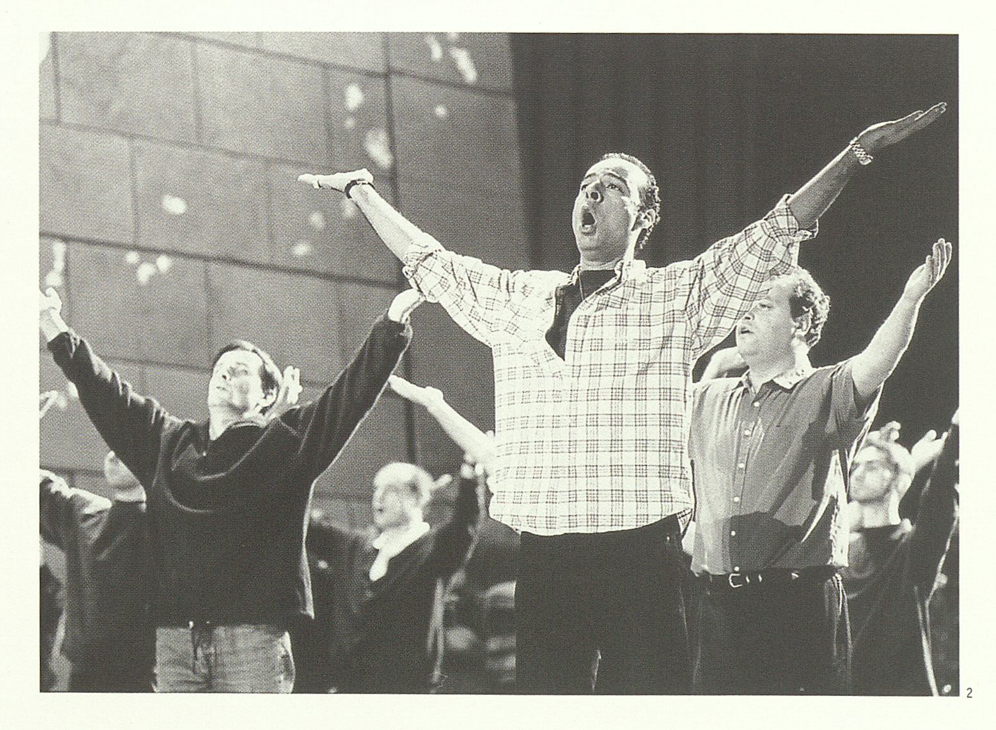


égyptienne peut avoir de choquant de nos jours encore lorsqu'on prend la peine d'en décrypter les métaphores traditionnellement noyées sous un flot d'images devenues banales à force de se vouloir séduisantes à l'œil. Les protestataires se sont probablement trompés de cible. Le chef Pinchas Sternberg l'a d'ailleurs fort judicieusement rappelé pour tenter de calmer les esprits lorsqu'il s'est retourné en plein spectacle pour dire au public : "Respectez au moins Verdi !"

Le compositeur a été royalement servi à cette occasion par toute la distribution. La direction orchestrale violemment contrastée d'un chef soucieux de donner à chaque épisode son poids dramatique juste ainsi qu'un quintette de solistes impressionnants d'homogénéité n'ont pas peu contribué à redonner couleurs et combativité à un langage lyrique dont la modernité paraissait plus provocante que jamais. Si la musique peut déchaîner les passions lorsqu'elle est aussi intelligemment servie, de telles soirées permettent les espoirs les plus fous pour l'avenir d'un genre lyrique que d'aucuns s'entêtent néanmoins à estimer mourant depuis de nombreuses décennies déjà...

Éric Pousaz

1

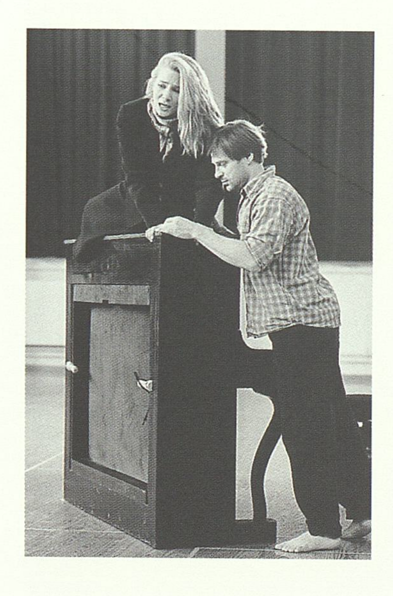


2

Dans *Aida*, la masse chorale a une fonction dramatique précise, car pour Verdi, la foule est source des pires déraillements. Capable de vraie grandeur dans la solitude, l'être humain devient en effet lâche et barbare lorsqu'il s'appuie sur le sentiment d'incognito que lui assure son immersion dans une multitude d'individus. Avec sa mise en scène, Francesca Zambello a tenu à rappeler que cette vérité dérangeante est d'actualité, en soulignant l'irresponsabilité du comportement humain.

(1) : Franco Farina (Radames) et Violeta Urmana (Amneris). Chœur d'hommes en répétition (2).

Amours dans la nuit



PELLÉAS ET MÉLISANDE
CLAUDE DEBUSSY
OPÉRA EN CINQ ACTES
ADAPTÉ DE LA PIÈCE DE
MAURICE MAETERLINCK
PAR LE COMPOSITEUR

Direction musicale : Louis Langrée
Mise en scène : Patrice Caurier et Moshe Leiser
Décors : Christian Fenouillat
Costumes : Agostino Cavalca
Lumières : Christophe Forey

Mélisande : Alexia Cousin
Geneviève : Nadine Denize
Yniold : Françoise Golfier

Pelléas : Simon Keenlyside
Golaud et le Berger : José Van Dam
Arkel : Markus Hollop
Un Médecin : Jean-Louis Mélet

Une nuit noire comme la mort, impénétrable comme le silence. Lentement, une forme s'en détache. C'est le Prince Golaud. Au cœur des ténèbres, il rencontre une petite fille qui s'est "perdue aussi". Ces deux solitudes abandonnées sur l'immense plateau ouvrent l'un des spectacles les plus marquants de l'ère Auphan, ce *Pelléas et Mélisande* qui, à sa création en février 2000, a marqué les mémoires d'une encre indélébile et qui plonge avec un plaisir morbide dans la dépression sonore dont parle Julia Kristeva au sujet du sombre chef-d'œuvre de Debussy.

Rien d'autre ici qu'un immense plateau fait de ponts amovibles et d'une obscurité occasionnellement ébréchée par les lumières de Christophe Forey. Sculptant le vide, Christian Fenouillat ne fait que parsemer de quelques meubles cet espace où l'obscurité s'offre comme un pendant au silence consubstantiel à la partition.

Sous le parquet bien aligné des convenances bourgeoises, il a dissimulé une eau stagnante qui, plus d'une fois, devient terrain instable, fondation précaire, eau trouble qui affleure à la surface comme les secrets trop longtemps contenus des personnages. Belle manière de construire un espace mental avec le silence et la nuit.

Au sein de cette étouffante immensité où l'essentiel reste non-dit, les êtres se fraient péniblement un chemin. Ils sont bien dérisoires, bien seuls et comme pétrifiés. Entre deux mutismes, Pelléas et Mélisande s'avoueront leur amour à mi-voix. Jadis évanescents, les voici qui s'incarnent, que leurs jeux d'enfants (on dirait que ce piano est une tour et que j'ai des cheveux "plus longs que moi") prennent une tournure dangereuse, loin de l'innocence que Golaud leur prête. Un frisson d'érotisme transporte leurs scènes. D'autant que pour incarner ces êtres écrasés par la destinée, Renée Auphan a formé un couple à pleurer de vérité. Voici donc la silhouette frêle, revêche au sourire, blonde et pâle d'Alexia Cousin, soprano de vingt ans qui s'invente une Mélisande volontaire, à mille lieues des petites filles chétives habituellement de mise. Voici encore Simon Keenlyside, qui possède l'exacte voix de baryton Martin qui sied à Pelléas et un français exemplaire. Le chanteur donne au personnage des allures d'adolescent secret, la moue aux lèvres et l'amour au corps. Dans la scène du



Alexia Cousin (Mélisande)
et Simon Keenlyside (Pelléas)
répètent la scène de la tour…
autour d'un piano droit
(p. de gauche).
Sur scène, Golaud (José Van Dam)
tente de percer à jour Mélisande
l'insaisissable. Les mains se
touchent, mais les regards
divergent (ci-dessus).





dernier rendez-vous – avec Mélisande comme avec la mort –, il risque des chuchotements, des élans qui semblent inventés sur l'instant. À la même hauteur, on retrouve le Golaud absolu de toute une époque, capable de faire pleurer les pierres par ses accents nobles et son timbre irrémédiablement triste : José Van Dam. Ce fatal trio est entouré de luxueux seconds rôles (rien moins que Nadine Denize, Françoise Golfier et Markus Hollop) et emmené par l'un des chefs les plus passionnants de la jeune génération. Abordant *Pelléas* par la lenteur et le mur-

Dans l'atmosphère feutrée d'un salon bourgeois et sous les yeux de Geneviève (Nadine Denize), Golaud (José Van Dam) en vient à agresser Mélisande (Alexia Cousin) – p. 168. Dans la grotte, Mélisande et Pelléas (Simon Keenlyside) se séparent après s'être rendus complices d'un mensonge… (ci-dessus).



Pelléas (Simon Keenlyside) et Mélisande (Alexia Cousin) au cours de la scène la plus érotique (et la plus célèbre) de l'ouvrage : "Regarde, regarde, j'embrasse tes cheveux..." (ci-dessus). En répétition, Moshe Leiser guide Alexia Cousin et Simon Keenlyside dans la scène de la grotte (p. de droite).

mure plus que par l'agitation, Louis Langrée guide l'Orchestre de la Suisse Romande dans les sombres méandres de la partition. Dès les mesures initiales, un climat est instauré qui se prolongera jusqu'à l'accord ultime quand, telle l'âme de Mélisande, l'accord suraigu des violons s'évaporera dans l'air. Laissant au spectateur des souvenirs entêtants, que, depuis ce jour, il garde jalousement.

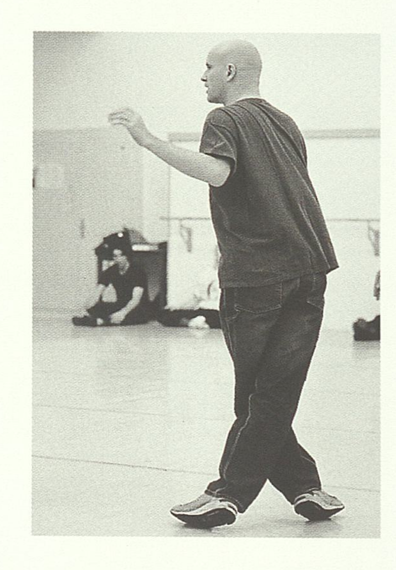
Alain Perroux





Approche d'un mythe avec les enfants

Roméo et Juliette est l'un des mythes qui traversent les siècles ; Shakespeare en a écrit la tragédie que l'on connaît et qui a inspiré tant de créateurs que ce soit dans le domaine de l'écriture, de la musique, de la danse, des arts plastiques ou du cinéma. Dans les différentes versions chorégraphiques de Béjart et Preljocaj ou celles, cinématographiques, de Robbins et Wise puis de Luhrmann, le drame se joue dans le contexte socioculturel du moment de leur création. Pourtant, le schéma dramatique de Roméo et Juliette est intemporel et traite du "passage initiatique de la vie de groupe de l'adolescence à la vie individuelle d'adulte" (Alfred Erbs, psychanalyste, à propos de *West Side Story*).
Jean-Christophe Maillot choisit précisément de mettre en lumière les déchirures de l'adolescence plutôt que l'opposition clanique. Aussi, les personnages de Roméo et de Juliette vont-ils s'affirmer au cours de l'histoire. Juliette, en particulier, connaît une véritable maturation au fil du ballet. Lors de sa première apparition, elle est une jeune fille joueuse et paraît soumise à l'autorité parentale. Son amour pour Roméo la révèle passionnée, prête à affronter sa mère et les conventions sociales, ceci jusqu'à la mort. Dès son mariage avec Roméo, sa tenue se simplifie dans la forme et s'éclaircit dans la teinte ; elle quitte ses pointes pour rester pieds nus, défait son chignon et garde ses cheveux lâchés, affirmant ainsi son refus de l'artifice. Sa gestuelle souligne son évolution. Légère et gracieuse jusqu'au duo du balcon, elle prend de la consistance dès ses noces secrètes avec Roméo. Ses mouvements se dramatisent, sa danse et sa présence se concentrent jusqu'au non-mouvement de sa mort apparente.
Le *Roméo et Juliette* de Maillot, outre le fait qu'il a permis d'approcher avec les élèves une œuvre classique (de par le lieu de représentation, la distribution de la danse entre corps de ballet et solistes, l'utilisation de la musique symphonique de Prokofiev), a été un très bel appui pour aborder la problématique du groupe et de l'individuation par le biais de l'expression verbale et écrite mais surtout par le biais du mouvement en général et de la danse de contact-improvisation en particulier. Les thèmes des ateliers de mouvement en vue de la préparation au spectacle portaient sur trois axes : l'appartenance au clan (travail sur la cohérence du groupe), se démarquer du groupe (travail d'individualisation),

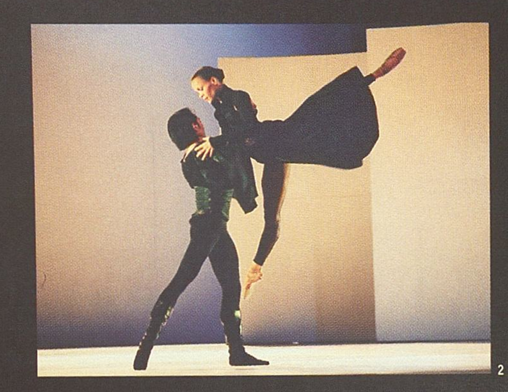


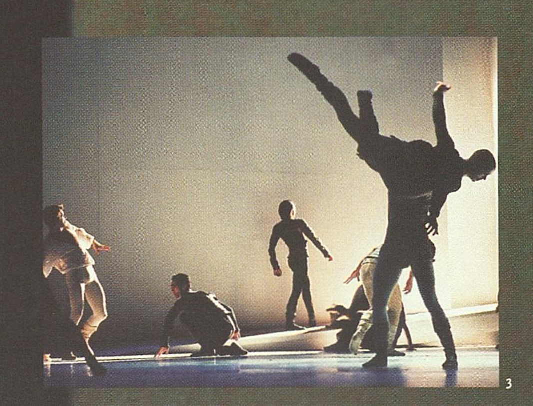
ROMÉO ET JULIETTE
SERGUEÏ PROKOFIEV
BALLET

Chorégraphie : Jean-Christophe Maillot
Scénographie : Ernest Pignon-Ernest
Costumes : Jérôme Kaplan
Lumières : Dominique Drillot

Roméo (Pascal Molat) et Juliette (Isabella Padovani) dans la très belle scénographie d'Ernest Pignon-Ernest (p. de gauche). Jean-Christophe Maillot en répétition (ci-dessus).


1


2


3

4

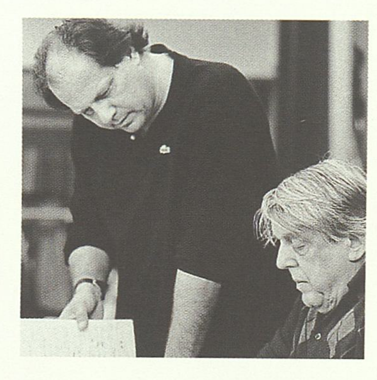
le ralenti (en référence à la scène du double meurtre de Mercutio et Tybalt). Lors des représentations scolaires, pour des raisons aisément compréhensibles (la version originale dure environ deux heures), c'est la partie centrale du ballet, depuis les préparatifs du bal jusqu'au meurtre de Tybalt par Roméo, qui était présentée aux élèves. Il était frappant de constater à quel point les jeunes spectateurs avaient besoin, à l'issue du spectacle, qu'on leur raconte encore et encore la fin de l'histoire. Ils avaient bien compris que ce que Maillot avait choisi de valoriser dans cette tragédie, c'est l'évolution tourmentée des deux héros et que même si celle-ci aboutit à leur mort physique, l'individuation est le seul moyen de devenir adulte. La revendication quasi unanime du jeune public à ce que le dénouement lui soit donné à voir montre bien, si besoin est, la qualité de perception des enfants et leur faculté à comprendre ce qu'est l'essentiel d'un mythe.

Nathalie Tacchella

Nuit de noces de Roméo et Juliette (Pascal Molat et Isabella Padovani –1). Tybalt (Sun Xiaojun) ouvre le bal avec Lady Capulet (Christina Johnson – 2). Tybalt répond aux provocations de Mercutio et le tue. L'histoire bascule dans le drame, et comme dans un cauchemar le temps s'étire jusqu'à la vengeance de Roméo (3). Juliette dans la scène du balcon (4). Découvrant l'effroyable méprise, Juliette mêle son sang à celui de Roméo et rejoint son époux dans un éternel amour (5).

5

Comment vivre sans mémoire ?



DIE WALKÜRE
RICHARD WAGNER
DRAME EN TROIS ACTES
LIVRET DU COMPOSITEUR

Direction musicale : Armin Jordan
Mise en scène : Patrice Caurier et Moshe Leiser
Décors : Christian Fenouillat
Costumes : Agostino Cavalca
Lumières : Christoph Forey

Brünnhilde : Janice Baird/ Karen Huffstodt
Sieglinde : Tina Kiberg
Fricka : Sally Burgess
Helmwige : Valérie Millot
Gerhilde : Sylvie Pons
Ortlinde : Penelope Thorn
Waltraute : Hanna Schaer
Schwertleite : Sondra Kelly
Siegrune : Christiane Hiemsch
Grimgerde : Sibyl Zanganelli
Rossweisse : Viktoria Vizin

Siegmund : Poul Elming
Wotan : Albert Dohmen
Hunding : Aage Haugland

On retrouve au premier acte le même mur criblé de balles qui servait de fond aux scènes de *Rheingold*. Il nous rappelle que ce *Ring* se situe dans un univers où les violences n'ont cessé de se déchaîner.

Comment se soustraire à l'histoire, comment vivre sans mémoire ? Patrice Caurier et Moshe Leiser soulignent fortement cette composante. Les costumes et les lieux situent historiquement leur mise en scène après la Seconde Guerre mondiale, “parce que le *Ring* parle à notre époque, à notre propre vie : l'analyse que fait Wagner de la marche du monde est encore applicable à notre temps, tout autant que son sens du recommencement et de la fin perpétuelle des choses .” Wotan est sans cesse confronté à quelqu'un qui lui rappelle le poids du passé. D'où le rêve d'une génération sans mémoire et d'un héros libre de toute contrainte, capable de transformer le monde. Mais *Walküre* est l'expérience de la désillusion : la vaste entreprise de régénérescence que le dieu met en place pour créer ce héros nouveau se heurte aux contradictions que fait apparaître son épouse Fricka.

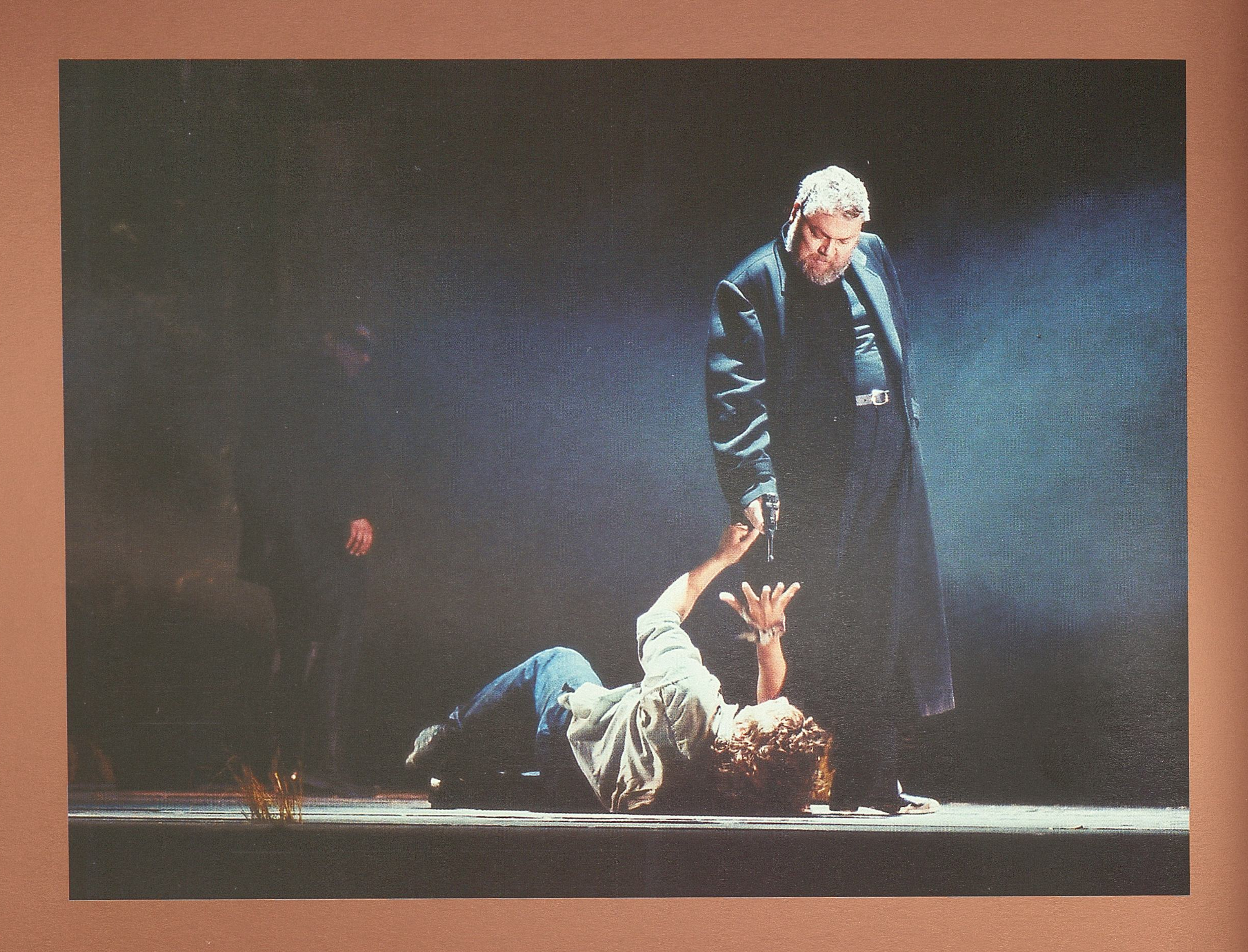
Depuis *Rheingold*, celle-ci s'est ressaisie :



Siegmund s'apprête à arracher l'épée du tronc de l'arbre où Wotan l'a fichée (Poul Elming et Tina Kiberg à la scène finale de l'acte I). Fricka (Sally Burgess) obtient du dieu son époux (Albert Dohmen) de ne pas protéger le Wälsung au cours de son combat (p. de droite). Albert Dohmen et Armin Jordan au cours d'une répétition (p. 176). Albert Dohmen (Wotan) dans la scène finale de l'acte III (p. 177).



180



la scène essentielle, pivot du drame, qui l'affronte à Wotan la montre en grande toilette, sûre de ses arguments, dominant sans trop de peine – même s'il faut monter sur la table pour convaincre – un époux de plus en plus terrassé par les preuves qu'elle assène.

Dès lors le dieu, que l'on a vu jovial et lumineux au début de l'acte, va ne plus être qu'amer, brisé, aussi émouvant par sa fragilité intérieure qu'impressionnant par la brutalité de ses colères.

La mise en scène s'appuie sur de fortes images : le contraste est grand entre les lieux ravagés où les humains cachent leurs trafics et leur quête d'amour, le monde artificiellement préservé des dieux et une nature alternativement polluée ou encore vierge.

C'est dans un hangar sordide que vivent Hunding et Sieglinde, qui a installé sa cuisine dans un entrepôt ouvert à tous les vents : les sbires de Hunding mangent la soupe qu'elle leur sert debout parmi les barriques. Au centre, le frêne est tout sec ; au loin, le clair de lune de la



Hunding (Aage Haugland) achève Siegmund (Poul Elming) d'un coup de revolver (p. de gauche).
Les huit Walkyries supplient Wotan (Albert Dohmen) de modérer sa colère contre Brünnhilde (ci-dessus).

nuit d'amour et de printemps ne luira que faiblement.C'est dans un palais somptueusement glacial que se heurtent Wotan et Fricka : la salle du conseil du Walhall a la froideur de la chancellerie du Reich. Nouveau contraste quand change le décor : dans la clairière nue qu'entoure une forêt aux profondeurs angoissantes, pour la première fois, les arbres sont encore pourvus de leurs feuilles. Enfin, le rocher sauvagement escarpé qu'escaladent les Walkyries se fera forteresse intimidante pour garder le sommeil de Brünnhilde isolée derrière sa barrière de feu.

À mi-chemin de l'aventure – au moment où ces lignes sont écrites, deux soirées sont encore à construire et à découvrir –, on admire une conception scénographique et une réalisation dramaturgique qui s'inscrivent dans la descendance de Chéreau tout en trouvant le moyen d'en renouveler les images, d'en revivifier les cruautés et les tendresses.

Pierre Michot

À la rencontre du public

Chère Madame Alphon,
Merci pour la lettre et la montre. Je suis très content de savoir que je suis arrivé 10èm. Voici mon masque.
Sincèrement, Elena.

C'est par cette lettre, que Elena, 11 ans, remercie Renée Auphan pour le prix qu'elle a reçu lors du concours de décoration de masques, organisé pour les enfants de 4 à 14 ans à l'occasion de la journée portes ouvertes des ateliers du Grand Théâtre, le 4 septembre 1999.

Après avoir observé le thermoformage de masques en plastique, chaque enfant a pu choisir son modèle, revêtir l'inévitable tablier et se transformer en artiste. Quel chahut !

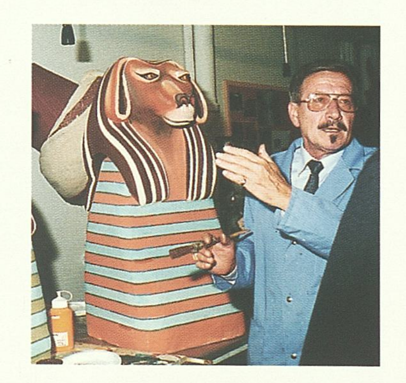
Une centaine d'enfants, encadrés par des membres du personnel du Grand Théâtre – admirables de patience et de gentillesse – se sont succédé autour d'une table immense, installée à leur hauteur, sur laquelle avait été déposé tout le matériel nécessaire à la décoration de leur masque : peintures, pinceaux, paillettes et étoiles, colle, raphia, papiers et autres merveilles. Une vraie caverne d'Ali Baba ! Ceux qui désiraient participer au concours se pressaient autour de nos photographes, admiraient la photo digitalisée de leur masque restituée à l'écran de l'ordinateur, et donnaient scrupuleusement leur nom et adresse à notre responsable informatique.

Un choix difficile pour notre jury !

Les gagnants ont été récompensés et une exposition des masques primés a été organisée dans le hall du Grand Théâtre : une aventure éprouvante mais d'une grande richesse, fantastique !

En plus du concours de masques destiné aux enfants, le public a aussi pu visiter tous les ateliers du Grand Théâtre. Chaque service avait préparé une exposition de ses réalisations, de pièces de décors, d'accessoires, de costumes, de chapeaux... Le public a également pu assister à une répétition de l'opéra *La Púrpura de la rosa* dont certains décors et costumes étaient présentés dans les ateliers.

Merci à Renée Auphan de son initiative qui a permis à un public nombreux de découvrir le travail que nos artistes et artisans accomplissent dans l'ombre. Tous ont été ravis de cette rencontre in situ avec une face cachée du monde de l'opéra et ont été séduits par la gentillesse et l'amabilité du personnel du Grand Théâtre. Quel plaisir pour nous tous de parler de ce que l'on aime, de dévoiler quelques secrets de fabrication ou de





Présentation d'un élément de décor d'*Aida* (en haut).
Le premier prix du concours de masque décerné à Aloys Mützenberg (ci-dessus).



Réalisation d'un accessoire.
Au premier plan de la photo ci-contre : présentation d'une partie du décor de *La Púrpura de la rosa*. Au fond : l'escalier de *Cendrillon*. Sur la gauche : l'hélice de *L'Enlèvement au sérail*.

mise en place, de présenter décors, accessoires, costumes, chaussures, tout ce monde de constructions et d'objets que l'on intègre automatiquement lorsqu'ils sont mis en scène et en lumière lors d'une représentation et qui, dans les ateliers, se dévoilent et sont parfois mis à nu.
Le public, parfois enthousiaste, parfois déçu : "Je l'ai vu sur scène ! Je n'imaginais pas qu'il soit fabriqué de cette manière. C'est une vraie surprise !" Chacun aura appris quelque chose. Nous aussi, d'ailleurs. Pour mes débuts dans la "grande maison", ce fut là l'occasion de tout découvrir : les services, les personnes, ce qu'ils font et comment ils le font, une initiation formidable !
À tous ceux qui ont bien voulu donner de leur temps et de leur enthousiasme, un grand merci de la part du public et de la mienne.

Catherine Mouvet



5

Saison 2000/2001



La fascination des labyrinthes

Sur le quai de la gare de Lyon, à Paris, l'un de ces matins blêmes de février 1996, alors que je me préparais à ma première rencontre de travail avec Renée Auphan à Genève, j'étais loin de me douter que nous allions parler, quelques heures plus tard, du compositeur argentin Alberto Ginastera. Tout un faisceau de coïncidences devait pourtant nous mener à lui et cela commençait finalement comme une fiction de Borges.

Renée Auphan m'avait distrait un moment de mes représentations à l'Opéra-Comique et m'avait persuadé d'aller la rejoindre à Genève pour s'entretenir de sa proposition de m'engager comme adjoint. "Je suis sûre que c'est un tournant que tu dois prendre. On va parler de tout cela à bâtons rompus." Le courant allait-il passer ? Je n'étais pas encore convaincu et me tenais sur mes gardes. Mais très vite durant le déjeuner en face du lac Léman, la conversation était allée bon train, avait emprunté de nombreux chemins de traverse et nous nous retrouvions comme si, vraiment, nous nous étions quittés la veille. "Comment verrais-tu ton travail ici ? Quelles idées aurais-tu à ce sujet ?"

C'est ainsi que, de but en blanc, j'ai évoqué Ginastera. Il faut dire que je venais de terminer à Radio France une semaine d'émissions sur son œuvre, pour le programme de France-Culture, et que j'y avais parlé de Genève (que je ne connaissais pas) car Ginastera et Borges avaient passé là les dernières années de leur vie. "Tu devrais monter un opéra de Ginastera. Il est temps que Genève lui rende enfin hommage." "Tu ne vas pas le croire, j'y pensais encore hier soir. Madame Ginastera était dans mon bureau cette semaine et nous en avons parlé."

Le Breton que je suis ne pouvait y voir qu'un de ces troublants intersignes qu'on ne saurait esquiver à la légère et j'étais convaincu qu'une Corse marseillaise serait tout aussi sensible que moi à ce genre d'augure. Je lui parle de *Bomarzo* qui me fascinait depuis que je l'avais entendu à la radio dans les années 70. Aurora Ginastera avait parlé, elle, de *Beatrix Cenci* composé en grande partie à Genève. J'étais un peu rétif à la poésie alambiquée des librettistes et n'étais guère allé au-delà. Renée Auphan allait me faire découvrir, bien après, les délicieux labyrinthes de cette Beatrix. Pour l'heure le sujet de *Bomarzo* l'attirait tout autant que moi : les metteurs en scène seraient Francisco Negrín et Anthony Baker et nous parlions déjà de la distribution.



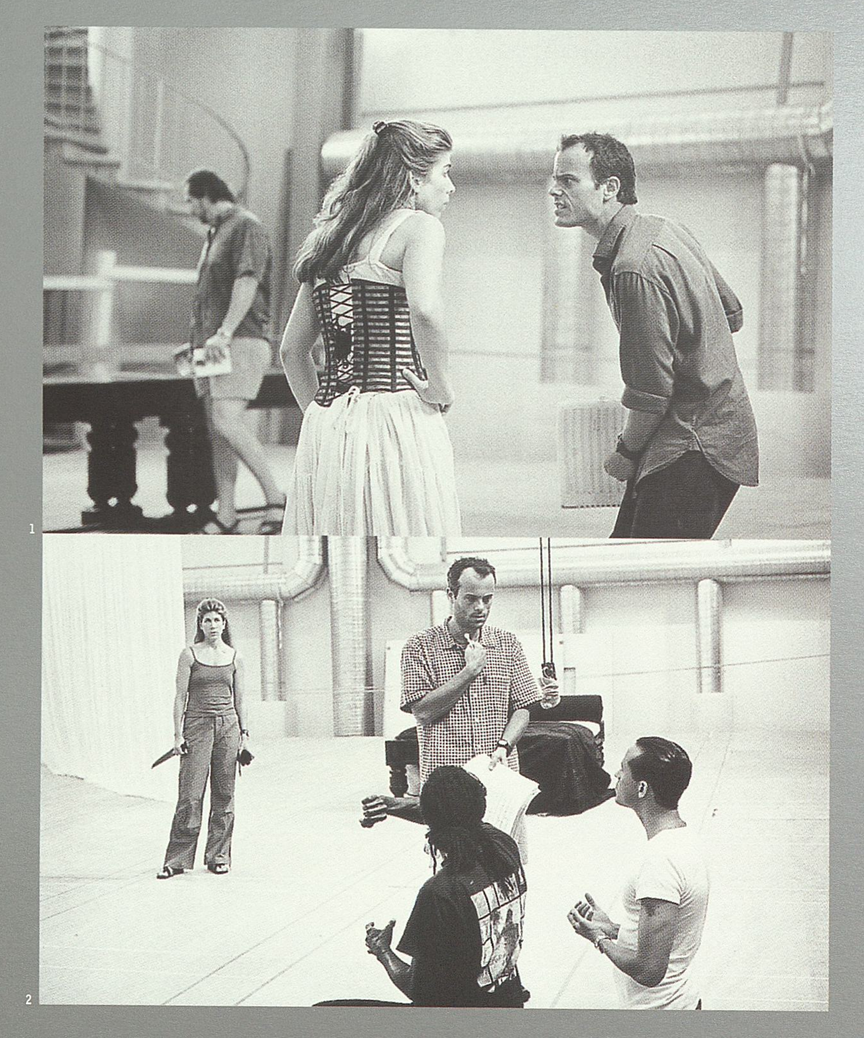
BEATRIX CENCI
OPÉRA EN DEUX ACTES
ET QUATORZE SCÈNES
D'ALBERTO GINASTERA
LIVRET DE WILLIAM SHAND
ET ALBERTO GIRRI D'APRÈS
ANTONIN ARTAUD

Direction musicale : Gisèle Ben-Dor
Mise en scène et décors : Francisco Negrín et Anthony Baker
Costumes : Anthony Baker
Lumières : Wolfgang Göbbel
Chorégraphie : Ana Yepes

PRINCIPAUX RÔLES
Beatrix Cenci : Cassandra Riddle
Lucrecia : Linda Mirabal
Bernardo : Ethel Guéret
Conte Francesco Cenci : Louis Otey
Orsino : Tracey Welborn
Giacomo : Troy Cook

Double de Beatrix Cenci : la danseuse Anne Tournié (p. de gauche).
Beatrix Cenci, Cassandra Riddle (ci-dessus).

Francisco Negrín et Cassandra Riddle, en répétition dans le studio de Sainte-Clotilde : la révolte de Beatrix. La rage au ventre (1) ! Cassandra Riddle, Francisco Negrín et les assassins du Comte Cenci, Héctor Pérez (Marzio) et Joël Angelino (Olimpio) répétant leur entrée en scène (2).



Beatrix (Cassandra Riddle), au centre, et (à gauche), son frère (Ethel Guéret) lors du bal au château (3). Beatrix est rasée juste avant son exécution. À gauche, son ancien amant Orsino (Tracey Welborn), l'homme d'église qui la trahit par lâcheté. Au pied de l'estrade sa mère (Linda Mirabal) attend le même sort (4).

Quelques mois plus tard et après plusieurs séances de travail à Genève, je prenais ma décision : je terminerais mes contrats de chanteur et viendrais travailler avec Renée Auphan au Grand Théâtre. Allait commencer alors pour moi un autre tourbillon lyrique et, cette fois, de l'autre côté du rideau. Plusieurs mois s'écoulèrent, quand, un autre soir d'hiver, Renée me demanda d'aller avec elle dans sa maison de Buchillon pour travailler sur notre projet Ginastera.

J'amène tous mes dossiers : *Bomarzo* bien sûr mais aussi *Beatrix*. Je devinais que les choses pouvaient basculer. Je faisais confiance de toute façon en l'incroyable intuition de Renée Auphan. En plein milieu de l'audition de *Bomarzo*, elle me regarde : “On fait fausse route, c'est trop long, ce n'est pas assez théâtral. Il faut qu'on fasse autre chose.”

Je sors le dossier de *Beatrix Cenci*. Renée est aux aguets. Une tension sans relâche durant une heure et demie. Elle avait la chance d'aller directement à l'essence de l'œuvre sans trébucher comme moi sur une poésie qui me heurtait. Elle comprit d'emblée la force théâtrale de l'opéra, sa concision, son impact. J'entends encore aujourd'hui le crépitement du feu dans la cheminée, je me souviens de la quiétude alentour alors que cette musique exacerbée, que ce sujet terrible de viol, d'inceste, de parricide et de tyrannie vous frappait au visage. La décision était prise : ce serait *Beatrix Cenci*.

Je ne savais pas encore que Ginastera avait puisé son incroyable musique au sein même du texte d'Artaud. Aucun musicologue n'en parlait. Quand Aurora l'évoqua plus tard, au détour d'une conversation, tout me devint évident.



3

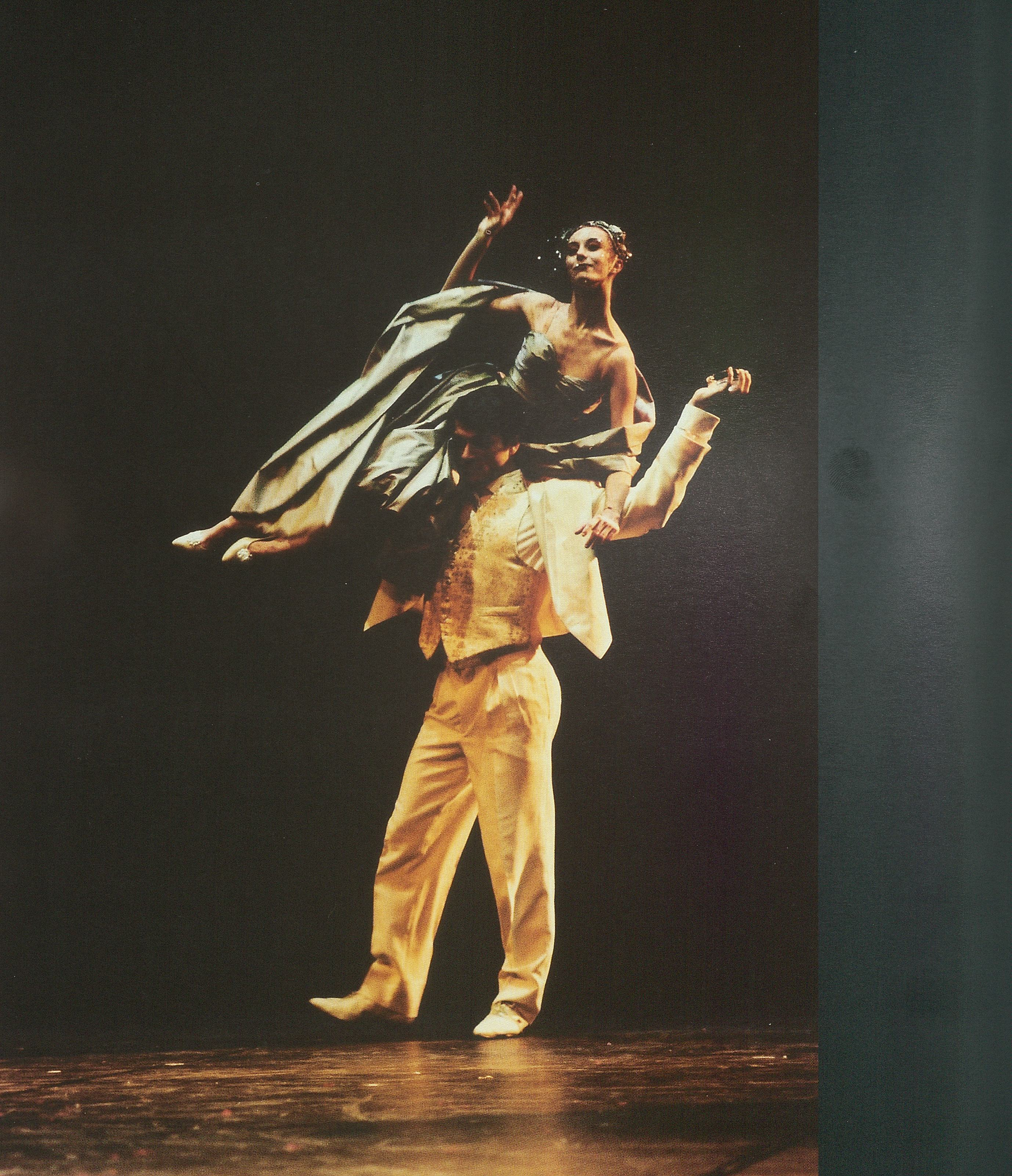
4

Le Comte Cenci (Louis Otey) dans l'un de ces accès de folie meurtrière (juste avant son assassinat) où il revoit les fantômes de ses victimes (les danseuses de la *Compagnie des Fragments Réunis*).

Artaud m'avait donné les clefs de l'énigme et la force théâtrale du livret argentin en transfigurait la littérature. Renée Auphan l'avait pressenti avant moi. Elle avait eu raison.
Mais où trouver une soprano jeune et frêle capable de chanter un rôle aussi difficile, ou un baryton verdien très bon acteur pour donner vie au Comte Cenci, sans compter qu'ils devaient pouvoir apprendre un texte espagnol très difficile ? Tout se décida un soir dans un opéra californien quelque part entre Los Angeles et San Diego : Cassandra Riddle chantait La Traviata et Louis Otey, Germont. Quant au rôle de la mère de Beatrix, je parlai à Renée Auphan d'une certaine Linda Mirabal que j'avais entendue par hasard et qui pouvait lui chanter le rôle de Lucrecia en audition. Ce n'est que quand le contrat fut signé que j'avouai à Renée qu'en réalité je l'avais entendue un soir à Madrid, dans une zarzuela très coquine, où elle jouait en se trémoussant les Carmen Miranda tropicales (mais avec quelle voix !).
L'aventure pouvait commencer. Le puzzle était reconstitué. Borges l'aurait sans doute beaucoup apprécié. Et ce fut un magnifique succès.

Marcel Quillévéré





Une apologie de la nonchalance

Lorsque la direction du ballet pense à une création qui s'inspirerait de l'univers fellinien et des musiques de Nino Rota, c'est tout d'abord *La Strada* qu'elle propose à Laura Scozzi. La commande est simple : sur la musique de Nino Rota, compositeur dont l'œuvre est indissociable de celle du cinéaste, imaginer un ballet à partir, autour, en hommage ou s'inspirant des images et du récit de Federico Fellini. En initiant leur réflexion, très vite, Laura Scozzi et la direction du ballet abandonnent *La Strada* et portent leur choix sur *La Dolce vita*. Au caractère âpre, à la confrontation violente de Zampanò et Gelsomina, saltimbanques égarés dans l'hiver froid de l'Italie septentrionale, à la reconstruction pénible, dans la boue et l'extrême pauvreté, des ruines laissées par les combats de la guerre, Laura Scozzi préfère l'évocation de la Rome luxueuse, insouciante, indolente, paresseuse, superficielle et mélancolique de *La Dolce vita*.

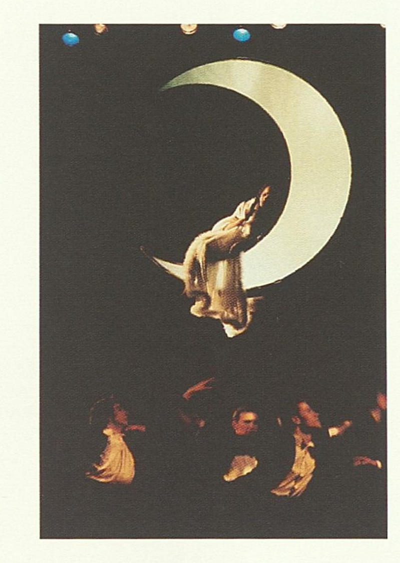
Le duo austère laisse place à une foule. Les figures se multiplient et le récit d'une lutte quotidienne pour la survie disparaît au profit de l'évocation déliquescente d'une douce décadence dans le regard de Marcello, journaliste sans envergure, dont on suit les pérégrinations diurnes et nocturnes. Pour la chorégraphe, un travail choral s'impose. S'inspirant de *La Dolce vita*, c'est toute une part de l'univers fellinien qu'elle entend évoquer.

La Dolce vita ; immédiatement, quelques images reviennent à la mémoire : Anita Ekberg dans la fontaine de Trevi, les vespas et les coupés décapotables de la via Veneto, les salons de Steiner, les boîtes de nuit, les artistes américains et monsieur Paparazzo, photographe encombrant inventé par Fellini et dont le nom, plus tard, retentira universellement pour désigner toute une corporation.

La Dolce vita marque la rupture esthétique de Fellini avec le néo-réalisme et inaugure une série de films où se mêleront l'autobiographie et la chronique de l'époque, l'amour du spectacle et du monde que l'auteur voit tour à tour ou tout à la fois grotesque et sublime, dérisoire et éternel, léger et tragique, tendre et cruel, trivial et poétique. C'est tout cela, et sans doute bien plus encore qu'il faut entendre dans l'adjectif “fellinien”, passé depuis longtemps dans la langue courante.

Une répétition

Au hasard du calendrier des répétitions, j'ai entrevu quelques scènes en devenir :



DOLCE VITA
NINO ROTA
BALLET

Chorégraphie : Laura Scozzi
Décors : Dominique Pichou
Costumes : Bruno Jouvet
Lumières : Manuel Bernard
Création sonore : André Serré

Céline Cassone et Bruno Roy (p. de gauche).
Christina Johnson chante *Stormy Weather* : Rome rêve à Lena Horne et à Broadway et l'on danse au clair de lune (ci-dessus).



Après avoir virevolté avec leurs cavaliers, les femmes rament et nagent au-dessus des hommes. Quand la *Dolce vita* crée enfin l'homme-objet : fauteuil, portemanteau ou planche à repasser !
Stefano Palmigiano et Claire Pascal, Nicolas Robillard et Hélène Bourbeillon (ci-dessus).
Céline Cassone, Bruno Roy, Fernanda Barbosa, Elia Coppens, Yanni Yin et Asier Uriagereka (p. de droite).

une bagarre entre photographes et noceurs sous les yeux successivement effrayés et complices d'une belle. À chaque éclair de flash, la scène se fige un instant, puis le mouvement repart. Ce pourrait être la reconstitution d'une scène du film sur le plateau, mais non, vite la danse impose sa logique, ses règles, sa rythmique. Elle s'empare de l'image, la transforme, la transpose, la traduit. Le cinéma est un art impérialiste. Il annexe les genres : le dialogue théâtral, le récit romanesque, la composition picturale. La chorégraphie, ici, venge les arts soumis à la loi du cinéma et, ensuite, le vampirise et se l'approprie.

Devant son amoureux transi, une fille indifférente s'envole dans les bras d'un autre. L'amoureux parle, s'approche, s'éloigne. Les deux autres ne le voient pas. La scène se déroule devant un mur, la danseuse, portée par son partenaire se déplace, à l'horizontale, perpendiculaire au mur. Défi aux lois de la gravitation et de la perspective. L'une semble ignorée et l'autre cassée. La fille et son amoureux évoluent dans deux mondes distincts et pourtant juxtaposés. On essaye la scène, on la reprend, on tente une variante. La chorégraphe ne tranche pas. Pas pour l'instant. Pas à trois semaines de répétition de la première. La dernière proposition est une possibilité, on verra… Le dispositif, en tous les cas, est efficace. Il exige la virtuosité des danseurs et restitue avec les moyens spécifiques de la danse quelque chose de l'esprit des libertés dont use Fellini avec les moyens du



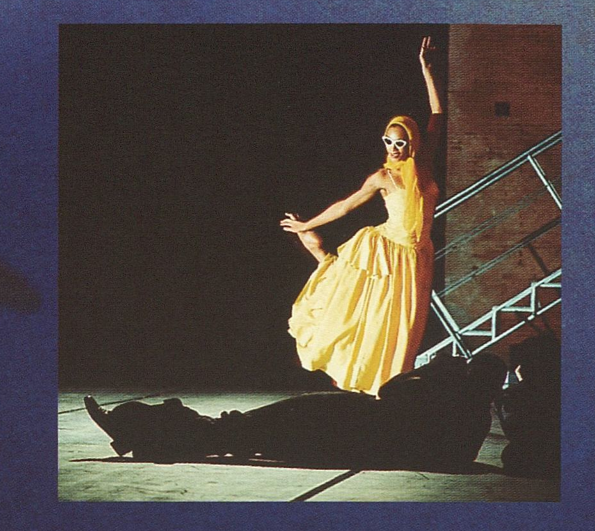
Alma Munteanu
et Nicolas Robillard (à gauche),
Yukari Kami et Bruno Roy
(au centre), Stefano Palmigiano
(à droite).
Karyn Benquet (p. de droite).

cinéma, notamment ceux du studio, pour produire dans l'artifice, une image du monde tel qu'il souhaite nous le montrer.

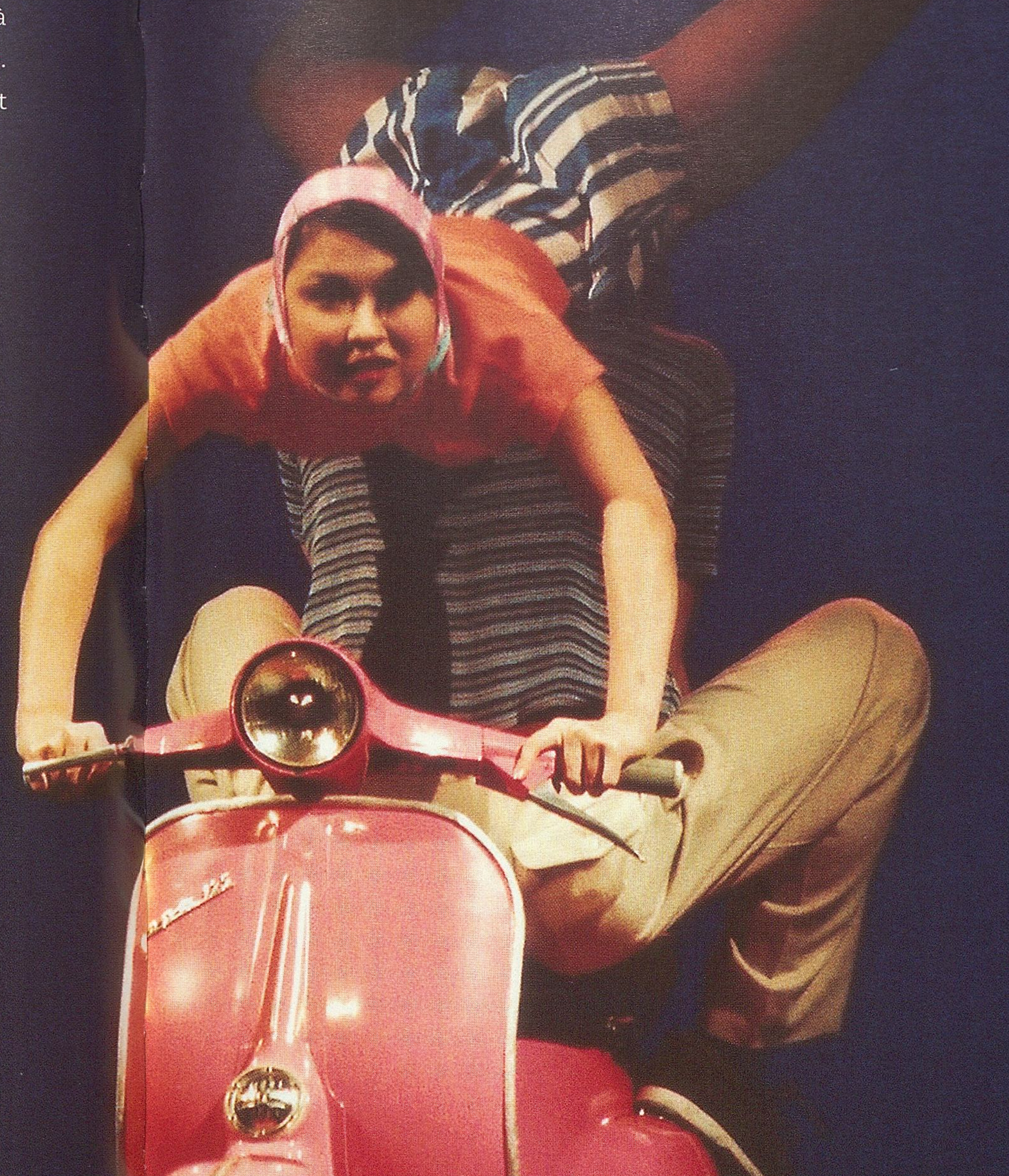
Et voilà qu'apparaît un défilé de chiens. On pense au défilé de mode ecclésiastique de *Roma*. Chaque chien accompagne une fille, grands mannequins sur talons. Ils défilent, comme à la parade, impeccables. L'image se multiplie, les chiens et les filles sont nombreux. Le mouvement trouve un rythme, les déplacements s'organisent dans l'espace, puis les chiens, tour à tour sans qu'on le remarque immédiatement enchaînent la même séquence de gestes : lécher, gratter, caresser. Cette séquence se synchronise, les chiens se sont alignés. Et là, soudain, au coin de la scène, la poésie loufoque de Fellini s'impose. Humour et poésie devraient diriger cet hommage au cinéaste, au regard fellinien…

Le spectacle s'invente sur le plateau, les danseurs sont invités à improviser, à inventer : ils sont parties prenantes du processus créatif. Interprètes de partitions qu'ils ont nourris de leurs idées, de leurs envies, de leurs savoirs… Laura Scozzi est à l'écoute, attentive aux possibilités de chacun, sans a priori : prête à saisir le meilleur de ce qui est proposé. Pour les danseurs, cette approche est nouvelle. Ils sont conviés à utiliser leur voix : ils parlent, crient, chantent parfois… Il conviendra de les créditer d'une part de l'invention du kaléidoscope d'impressions felliniennes auquel vous invite le Ballet de Genève.

José Michel Buhler

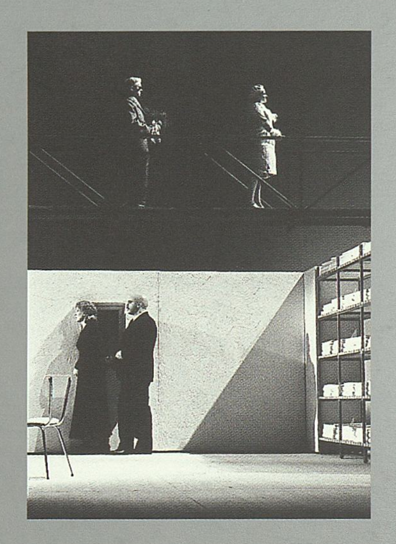








La violence de l'amour



JENUFA
OPÉRA EN TROIS ACTES
DE LEOS JANÁCEK
LIVRET DU COMPOSITEUR
D'APRÈS LA PIÈCE
DE GABRIELA PREISSOVA

Direction musicale : Jirí Kout
Mise en scène : Guy Joosten
Décors : André Joosten
Costumes : Karin Seydtle
Lumières : Davy Cunningham

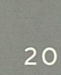
PRINCIPAUX RÔLES
Jenufa : Anne Bolstad
Kostelnicka Buryja : Suzanne Murphy
La Grand-mère : Elizabeth Bainbridge
Laca Klemen : John Horton Murray
Steva Buryja : Gordon Gietz

Ci-dessus : Jenufa (Anne Bolstad) et Laca Klemen (John Horton Murray), en bas ; Karolka (Anne-Catherine Gillet) et Steva Buryja (Gordon Gietz), en haut.

Pour sa dernière saison genevoise, Renée Auphan aura privilégié dans sa programmation avec *Beatrix Cenci*, *Die Entführung aus dem Serail*, *Carmen*, *Platée*, *Madame de*, *Tosca* et *Jenufa*, des livrets dans lesquels les femmes livrent avec la vie des combats tout à fait exceptionnels. Si d'aucuns peuvent éprouver quelques réticences à l'égard de certaines héroïnes pucciniennes, ces "petites femmes" subissant leur condition, force est de constater que la femme chez Janácek prend son destin en main, ose parler de ses désirs, affronte le regard des autres, brûle autant de rage de vivre et d'aimer que de besoin de vérité.

Si Jenufa, Kostelnicka, Katia, la petite Renarde, Emma Marty nous fascinent aujourd'hui encore, c'est probablement à cause de l'actualité de leurs luttes, mais aussi par la violence des sentiments qui les animent. Pour nous traduire cela, la musique ou plutôt le système d'écriture musicale de Janácek repose tout entier sur le principe des pulsions en psychanalyse. Ici, aucun leitmotiv ne sous-tend le propos musical, pas de développement, pas de contrepoint, mais une forêt de cellules mélodiques et rythmiques issues directement de la pensée et du langage s'enchevêtrent, disparaissent, renaissent... Comme Sigmund Freud, né lui aussi en Tchéquie deux ans plus tard, Janácek n'aura de cesse dans ses opéras de sonder ce qui touche aux fondements de l'existence de ses personnages. En cela ses héroïnes agissent avec la violence de leur inconscient et se soucient peu du regard de l'autre. Elles avouent, elles défient, elles brûlent de passions, avec toujours ce même souci d'être elles-mêmes. En cela leurs destins sont identiques au principe de vie que s'imposait Janácek. Né dans un pays, la Moravie, dominé par une autre culture, l'Empire austro-hongrois, Janácek aurait pu accéder aisément à la célébrité, s'il n'avait refusé que ses œuvres soient représentées à Vienne dans une traduction allemande. Il aurait certainement eu bien plus de temps pour composer s'il ne s'était consacré toute sa vie à l'enseignement populaire dans sa province morave. Il aurait pu également se placer sous la protection du pouvoir politique s'il avait cherché à cacher sa liaison adultère avec Kamila Stösslová. Mais celui qui s'était vu refuser l'entrée au Conservatoire de Prague pour avoir osé bousculer les règles de composition enseignées alors, n'aura de cesse

Steva Buryja (Gordon Gietz), en haut, Kostelnicka Buryja (Suzanne Murphy), en bas.





1



2



3

Laca Klemen (John Horton Murray), Karolka (Anne-Catherine Gillet), Steva Buryja (Gordon Gietz), Jenufa (Anne Bolstad), Kostelnicka Buryja (Suzanne Murphy), la Servante (Christine Labadens), le Bailli (Joszef Gregor), la Grand-mère (Elizabeth Bainbridge), la Femme du Bailli (Mireille Capelle), (1). Laca Klemen (2). Jenufa, Kostelnicka Buryja, la Servante et la Femme du Bailli (3). Kostelnicka Buryja et Laca Klemen de dos (4).

4



Steva Buryja (Gordon Gietz) et Jenufa (Anne Bolstad), ci-dessus. Kostelnicka Buryja (Suzanne Murphy) et Jenufa (ci-contre). Jenufa (p. de droite).



d'affirmer au travers de son œuvre ses propres désirs, sa soif de sensualité comme ses aspirations politiques et sociales. En essayant de pardonner celle qui a tué son enfant, Jenufa célèbre le pouvoir de rédemption par l'amour et nous donne à espérer en l'humanité. En osant avouer à son mari la nature de ses sentiments et sa passion pour un autre homme, Katia cherche à la fois à assumer la vérité de ses sentiments et à se déculpabiliser. En 1917, Janácek rencontre Kamila Stösslová. Il est marié et elle a trente-huit ans de moins que lui. Il met alors en musique – en ne pensant qu'à elle – un cycle de poèmes anonymes, *Le Journal d'un disparu*, dans lequel un jeune fermier abandonne tout pour rejoindre une jeune Tzigane. L'une des plus belles partitions jamais écrites se conclut dans une extraordinaire sensualité, par un hymne à l'amour et à la femme : "Que le pécheur souffre pour sa faute, à mon destin non plus, je n'échapperai pas ! Adieu pays natal, adieu mon village !.. Je vous demande pardon, il n'y a plus pour moi de retour possible, je veux faire ce que commande mon destin, Zefka m'attend, mon fils dans ses bras !"

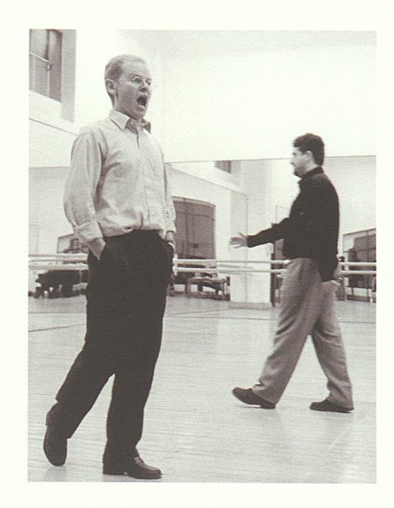
Guillaume Tourniaire


PALACIO DE BELLAS ARTES

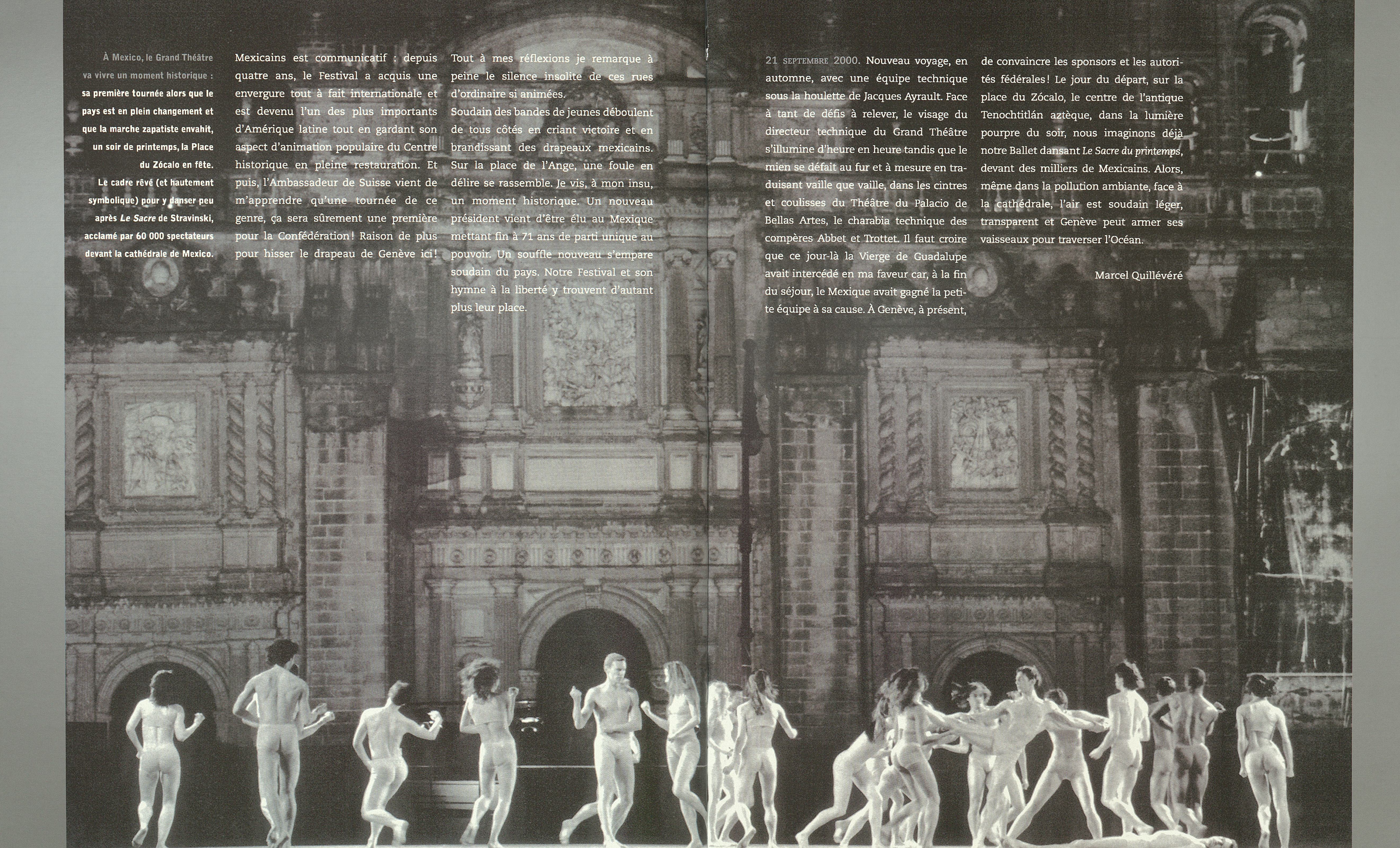
Genève dans la vallée d'Anáhuac

29 JUIN 2000. Une brume mordorée enveloppe l'incroyable étendue de la ville de Mexico. J'observe par le hublot de l'avion ce qui fut autrefois la lagune de Tenochtitlán : difficile d'imaginer que les Aztèques, en découvrant l'immensité de cette vallée d'Anáhuac, croyaient avoir atteint ici "la région la plus transparente de l'air" !
BNP Paribas, le sponsor de *La Púrpura de la rosa* m'envoie en éclaireur car il est question de remonter à Mexico l'opéra baroque péruvien et *Scourge of Hyacinths* (*Le Maléfice des jacinthes*), l'opéra de Tania León. L'idée est belle : créer enfin au Mexique le premier opéra latino-américain de l'histoire et le mettre en regard d'un jeune opéra cubain d'aujourd'hui. Le Ballet du Grand Théâtre présenterait *Le Sacre* et *Dolce vita* et l'on pourrait ainsi envisager un mini festival genevois au sein du prestigieux Festival del Centro Histórico de México.
Depuis l'arrivée de Renée Auphan à Genève, le Grand Théâtre avait déjà lorgné plus d'une fois du côté des Tropiques. Un soir d'hiver, le Rhône avait même pris des accents caraïbes quand, sur la scène du BFM, le musicien noir Puntilla était venu du Bronx new-yorkais ponctuer de ses tambours rituels yorubas les musiques de Tania León et les textes de Wole Soyinka (prix Nobel de littérature) lus par Jean-François Balmer. Mais le Grand Théâtre n'était encore jamais parti en tournée, outre-mer, avec armes et bagages. Il était temps qu'il prenne enfin l'air du large.
Au service de presse, Marie-Claire Mermoud, en ardente *pasionaria* des grandes causes lyriques, est même venue à bout de mes réticences : "Pas question de flancher ! C'est un projet formidable, tu n'as pas le droit de baisser les bras. Quel plus bel événement pour la dernière saison de Renée !" Un voyage de repérages a donc été décidé impromptu et, ce soir, le nez collé au hublot, je tente de scruter ce qui m'attend au-delà des pistes de l'aéroport de Mexico.

2 JUILLET 2000. La nuit est presque tiède, étrangement calme. Toute cette journée d'élection présidentielle, des files d'attente interminables s'étaient pressées devant les bureaux de vote. Je quitte le bureau que le Festival m'a cédé dans ses locaux et rentre à l'hôtel par les rues colorées de la Zona Rosa. Notre projet peut marcher à Mexico et ça vaut la peine de se battre. L'enthousiasme des



Bengt-Ola Morgny et Pierre-Yves Pruvot en répétition de *Scourge of Hyacinths* (ci-dessus).
[*Scourge* a "bouleversé le public", *La Púrpura* est "une merveille, un songe doré, l'art total" et la *Dolce vita* "une allégorie de plaisir" grâce à "la qualité éblouissante du Ballet du Grand Théâtre".
Les superlatifs n'ont pas manqué à la presse mexicaine... La qualité des spectacles a attiré les foules. Plus de 10 000 spectateurs ont assisté aux représentations du Palacio de Bellas Artes (p. de gauche).
Patrick Buffe, La Tribune de Genève - 27 mars 2001



À Mexico, le Grand Théâtre va vivre un moment historique : sa première tournée alors que le pays est en plein changement et que la marche zapatiste envahit, un soir de printemps, la Place du Zócalo en fête.
Le cadre rêvé (et hautement symbolique) pour y danser peu après *Le Sacre* de Stravinski, acclamé par 60 000 spectateurs devant la cathédrale de Mexico.

Mexicains est communicatif : depuis quatre ans, le Festival a acquis une envergure tout à fait internationale et est devenu l'un des plus importants d'Amérique latine tout en gardant son aspect d'animation populaire du Centre historique en pleine restauration. Et puis, l'Ambassadeur de Suisse vient de m'apprendre qu'une tournée de ce genre, ça sera sûrement une première pour la Confédération ! Raison de plus pour hisser le drapeau de Genève ici !

Tout à mes réflexions je remarque à peine le silence insolite de ces rues d'ordinaire si animées.
Soudain des bandes de jeunes déboulent de tous côtés en criant victoire et en brandissant des drapeaux mexicains. Sur la place de l'Ange, une foule en délire se rassemble. Je vis, à mon insu, un moment historique. Un nouveau président vient d'être élu au Mexique mettant fin à 71 ans de parti unique au pouvoir. Un souffle nouveau s'empare soudain du pays. Notre Festival et son hymne à la liberté y trouvent d'autant plus leur place.

21 septembre 2000. Nouveau voyage, en automne, avec une équipe technique sous la houlette de Jacques Ayrault. Face à tant de défis à relever, le visage du directeur technique du Grand Théâtre s'illumine d'heure en heure tandis que le mien se défait au fur et à mesure en traduisant vaille que vaille, dans les cintres et coulisses du Théâtre du Palacio de Bellas Artes, le charabia technique des compères Abbet et Trottet. Il faut croire que ce jour-là la Vierge de Guadalupe avait intercédé en ma faveur car, à la fin du séjour, le Mexique avait gagné la petite équipe à sa cause. À Genève, à présent, de convaincre les sponsors et les autorités fédérales ! Le jour du départ, sur la place du Zócalo, le centre de l'antique Tenochtitlán aztèque, dans la lumière pourpre du soir, nous imaginons déjà notre Ballet dansant *Le Sacre du printemps*, devant des milliers de Mexicains. Alors, même dans la pollution ambiante, face à la cathédrale, l'air est soudain léger, transparent et Genève peut armer ses vaisseaux pour traverser l'Océan.

Marcel Quillévéré

Le cœur, c'est le drame*



MADAME DE
COMÉDIE LYRIQUE
DE JEAN-MICHEL DAMASE
LIVRET DE JEAN ANOUILH
D'APRÈS
LOUISE DE VILMORIN

Direction musicale : Guillaume Tourniaire
Mise en scène : Vincent Vittoz
Décors et costumes : Christine Marest
Lumières : Roberto Venturi
Chorégraphie : Antonio Gomes

Madame de : Alexandra Çoku
Une Argentine : Stéphanie d'Oustrac
La Récitante : Béatrice Agenin

Monsieur de : François Le Roux
L'Ambassadeur : Nicolas Rivenq
Le Bijoutier : Franck Leguérinel

"Quelle audace, Renée Auphan !" Manifestement, le musicologue qui fait l'interview n'en revient pas (tiens, on dirait Renaud Machart sur France-Musique !) : "Monter, aujourd'hui, une œuvre musicale de Jean-Michel Damase sur un livret d'Anouilh, adapté d'un roman de Louise de Vilmorin, il faut le faire ! Ne pensez-vous pas qu'il faut là, plus de courage que si vous montiez une création de Stockhausen, Boulez ou Ligeti ?"

Renée Auphan éclate de rire : "Peut-être, effectivement, et tant mieux ! C'est quand même insensé, vous l'avouerez, qu'on en soit encore là au début du XXIe siècle. Pourquoi ne pas prendre plaisir à toute cette diversité que la vie et la musique nous offrent ? Eh bien oui, j'ai ce privilège, et j'en suis fière, d'aimer à la fois Ligeti et Poulenc, Stockhausen et Michel Legrand et j'en passe ! Tenez, par exemple, Sophie de Lint, l'une de mes collaboratrices glisse un jour, subrepticement un CD de Bjork sur mon bureau. Je l'écoute, je suis épatée. Quel talent ! Vous voyez, j'ai encore des limites à repousser ! Quel débat inutile et que d'ostracismes ridicules. Il y a des auteurs inspirés, un point c'est tout ! Voyez comment aujourd'hui, en France surtout, de jeunes journalistes découvrent (et c'est un comble !) les œuvres de Delibes, Hahn, Messager, avec un réel émerveillement !"

Ce dialogue, à peine imaginé, me ramène à ces escapades que nous faisions, de temps à autre, Renée, quelques amis et moi, au Théâtre Musical de Genève pour écouter *Là-haut*, *Pas sur la bouche !* *Passionnément* et *La Grande Duchesse de Gerolstein*. Quel bonheur c'était, surtout quand officiait Félix Locca ou Josette Fontana et que Fabienne Hermanjat jouait les Arletty !

Comment ne pas me souvenir, non plus, du jour où Renée Auphan m'a parlé de *Madame de ?*

"*Madame de ?* Je n'en reviens pas. C'est une idée formidable ! Rappelle-toi, Renée, quand nous évoquions, à mon arrivée, notre passion commune pour les œuvres légères du patrimoine lyrique français. Je t'avais parlé de mon ami Pierre Danais qui avait fondé *La Péniche Opéra*, à Paris, avec Mireille Laroche et qui lui avait vraiment donné son âme. Pierre était un des interprètes favoris de Georges Aperghis tout en se passionnant aussi pour Marcel Proust et l'opérette française. C'est lui et notre ami commun André Battedou qui

* *Louise de Vilmorin*



1

m'ont fait découvrir tout ce répertoire. Eh bien, sur son lit d'hôpital, peu avant sa mort, Pierre m'a parlé de *Madame de*. Tu verras – me disait-il – un jour tu travailleras à la direction d'un théâtre. N'oublie pas ces œuvres françaises dont je t'ai parlé, entre autres *Madame de*. Lis Louise de Vilmorin, regarde le film d'Ophuls, Danielle Darrieux est exceptionnelle. Tu comprends, Renée, pourquoi je suis si ému. Tu dois le faire et tu verras, en 2001, ça sera même très "branché" !"

Il y eut, peu après, un dîner mémorable avec ces amis si chers au cœur de Renée, le Prince et la Princesse Sadruddin Agha Khan. Il y fut question du temps qui passe, de nostalgie et d'enfance, de Proust et des "madeleines" des uns et des autres. J'y parlai de Pierre et de Louise de Vilmorin à propos du projet de Renée Auphan. "Vous allez monter *Madame de*, Renée ? mais c'est inouï ! – s'écrie Catherine Aga Khan – Savez-vous que Louise de Vilmorin a été en quelque sorte ma mère spirituelle ? Elle a écrit une partie de son œuvre au château."

C'est alors que Renée Auphan nous a raconté la création de l'ouvrage à Monte-Carlo dans les années 70. Elle y avait chanté son premier rôle, celui de l'Argentine, tout en s'occupant de la régie et de la machinerie en coulisses. C'est de là qu'elle écoutait, en larmes, Suzanne Sarroca chanter le dernier air de *Madame de* juste avant la scène de sa mort finale. Car cette œuvre, sous son apparente légèreté et sa feinte insouciance, tisse un piège inexorable qui ne peut conduire qu'à cette fin tragique, une histoire de bijoux soi-disant égarés qui passent de main en main comme ces destinées qui se mêlent et s'entrecroisent jusqu'à se détruire. Mais les metteurs en scène capables de monter ce genre d'ouvrages ne sont pas légion. L'idée de Vincent Vittoz est venue aussitôt.

Il avait mené avec tant de brio les soirées d'opéra bouffe sous le Pont Bessières à Lausanne. Il saurait mettre en scène cette frivolité à la française qui n'est, bien sûr, qu'une apparence. Christine Marest ferait les décors et Guillaume Tourniaire prendrait bientôt rendez-vous avec Jean-Michel Damase pour travailler avec lui sur la partition.

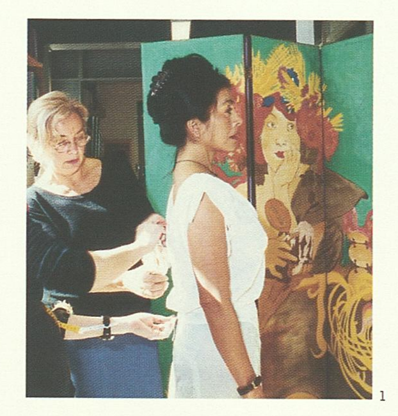
Évidemment, lors de ces soirées où nous nous rappelions de ce patrimoine musical que de minables censeurs avaient tant décrié, nous avons évoqué plus d'une fois cette grande figure du théâtre français que fut Louis Ducreux. Il avait été le mentor de Renée Auphan et c'est lui qui m'avait fait découvrir la *Lulu* de Berg dans sa mise en scène à l'Opéra-Comique.

Les liens étaient tissés depuis longtemps. Rien n'y faisait. Tout nous ramenait, Renée et moi (et les autres au Grand Théâtre), à ce que nous n'avions jamais cessé d'être : des saltimbanques. C'est sans doute notre plus grande fierté et notre plus beau titre de noblesse tout autant que celui de *Madame de* car tout ceci au fond n'est que du théâtre. Louise de Vilmorin l'avait compris avant tout le monde. Elle était morte avant la création de l'ouvrage lyrique de Damase mais le compositeur avait pu lui en faire une lecture au piano quelque temps auparavant.

"Dites-moi, Louise : finalement, de quoi est morte Madame de ?"

"Mais enfin, Jean-Michel, d'exagération tout simplement, d'exagération !"

Marcel Quillévéré


1


2

Béatrice Agenin (La Récitante), François Le Roux (Monsieur de) et Alexandra Çoku (Madame de, p. de gauche).
Les costumes avant les dernières retouches (p. 211) et leur essayage à l'atelier (1). Les souliers, réalisés sur mesure par Michel Blessemaille pour les artistes (2).
Alexandra Çoku et Nicolas Rivenq (L'Ambassadeur) en répétition (p. 210).



Dans les ateliers du Grand Théâtre

Pour exister et maintenir son rang, une grande maison d'opéra se doit de pouvoir réaliser l'ensemble des décors, du mobilier, des costumes et des accessoires présents dans chaque production. Aussi le Grand Théâtre fabrique-t-il généralement lui-même toutes ces pièces. Dans ces lieux de création à part entière que sont les ateliers, les menuisiers, serruriers, peintres décorateurs, tapissiers, couturières, tailleurs... mettent tout leur savoir-faire et leur sensibilité artistique au service du spectacle. Placés depuis 1996 sous la direction de Michel Chapatte, les ateliers sont divisés en trois secteurs principaux : les décors, les accessoires et les costumes.

L'atelier de décors, pour commencer. Quiconque y pénètre rencontrera différents corps de métiers. La menuiserie, tout d'abord, spécialité qui emploie le plus grand nombre de techniciens : neuf personnes fixes, deux auxiliaires et deux apprentis, dirigés par Pierre Tschopp, chef de service. Leur travail est primordial, car ce sont eux qui construisent les "squelettes" des décors. Des décors souvent monumentaux, chaque fois différents, qui exigent un savoir-faire évolutif compte tenu de l'extrême diversité des scénographies.

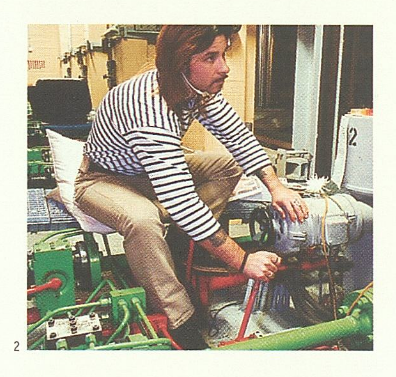
Aux côtés de ces constructeurs, cinq serruriers – quatre personnes fixes et un auxiliaire – travaillent eux aussi à la création du décor. Traditionnellement, ils fabriquaient les pièces de liaison ou d'accroche de la machinerie du théâtre. Mais avec les modifications et la modernisation de celle-ci, leur champ d'action a largement évolué. Aujourd'hui, leur savoir-faire est de plus en plus sollicité pour produire des éléments entiers de décor, le métal offrant d'autres possibilités que le bois. Le décor étant bâti, il s'agit de lui donner son apparence définitive. C'est à ce stade qu'intervient l'équi-



Le tulle d'avant-scène de *Carmen* en réalisation (p. de gauche).
Les solistes intègrent aussi leur personnage en passant dans les mains agiles des perruquiers maquilleurs (ci-dessus).



1



2

Mise en forme des chapeaux (1). À moins 13 mètres du niveau de scène, les mécaniciens actionnent les ponts dans les entrailles du Grand Théâtre. Seule la voix de leur chef les dirige (2). Détail de broderie d'un costume du *Chevalier à la rose* à l'atelier de couture (p. de droite).

pe de peintres décorateurs, considérée comme la plus artistique de l'atelier car même avec les meilleurs constructeurs du monde, un décor ne saurait être réussi sans le génie des artistes peintres. Pierre Bernhard en est le chef, entouré de quatre personnes qui toutes ont la peinture comme spécialité, chacune maîtrisant parfaitement l'art du trompe-l'œil et des patines en tout genre. Mais rien n'empêche – pour des réalisations exigeant des techniques très particulières de type sculpture ou tirage résine composite – de faire appel à des artistes indépendants. Le Grand Théâtre s'est en effet constitué un staff de peintres et de sculpteurs extérieurs, issus d'horizons les plus divers et tous de grand talent.

Enfin, toujours dans le secteur de la construction, il serait difficile de ne pas rendre hommage au savoir-faire des tapissiers, ces artisans rares, hautement qualifiés, chargés de confectionner les toiles de fond, les frises destinées à cacher le cintre à la vue des spectateurs, les pendrillons suspendus au cintre, les tulles, sans lesquels les effets de transparence ne pourraient exister, sans oublier les nombreux tapis de toutes dimensions. Pour le Grand Théâtre, disposer en interne de ces compétences constitue un atout artistique majeur dont peu de théâtres peuvent se prévaloir. Car la sous-traitance des tentures auprès des vendeurs de tissus est souvent source de déconvenues : la perfection du résultat final s'obtient plus facilement lorsque toutes les étapes du processus peuvent être suivies sur place. Quatre personnes fixes forment cette équipe sous la responsabilité de René Wiedmer, qui dirige également les tapissiers-accessoiristes.

Rares sont également les opéras qui bénéficient d'un atelier de création d'accessoires. Du meuble imposant à l'objet le plus insignifiant, en passant par la machine infernale, le champ de réalisation de l'atelier d'accessoires est si étendu que l'on pourrait comparer l'endroit à un laboratoire de gadgets pour agents spéciaux ! On y fabrique du mobilier, des armes, on y décore la vaisselle, on étudie et met au point tous les effets spéciaux, explosions, coups de feu, flammes… Et si certains éléments ne peuvent être produits sur place, il faut alors dénicher l'objet rare dans les greniers, les caves, les marchés aux puces, les brocantes ou chez certains fournisseurs spécialisés. Les personnes en charge de ces prouesses ? Exerçant aussi la fonction de tapissiers, on les nomme tapissiers-accessoiristes.

Autre lieu de création, autres matières, autres métiers : l'atelier de costumes, dirigé par Fabienne Duc qui comporte plusieurs secteurs distincts : la couture, la décoration des costumes et les chaussures. Le premier, l'atelier de couture, est placé sous la responsabilité d'une coupeuse, Ilse Blum. C'est celui qui a l'effectif le plus important avec trois personnes fixes assistées par plusieurs auxiliaires, parfois au nombre de six. Le "costume" est un secteur spécialement exigeant car une coupe d'époque, pour être parfaite, nécessite de recourir à des techniques très particulières. D'autant plus que les costumes d'opéra et de ballet doivent être exactement adaptés aux artistes : aux chanteurs qui ont besoin de pouvoir respirer "largement" et aux danseurs qui doivent pouvoir évoluer sans "craquer" leur costume. La coupe masculine est réalisée par deux tailleurs homme, dont le métier complexe a tendance à se perdre !

Le second secteur est la décoration des



La matière se transforme en objet : ce bloc deviendra montagne (ci-dessus). Assemblage (ci-contre).



costumes. Marina Harrington en est le maître d'œuvre, réalisant, avec l'aide d'une ou deux auxiliaires, les teintures, patines, peintures, passementeries, broderies… On lui doit aussi les accessoires spécifiques accompagnant les costumes : colliers, bracelets, masques… jusqu'aux ailes pour les anges !

Compléments indispensables du costume, les chaussures naissent entre les mains de Michel Blessemaille, cordonnier de grand talent, qui crée tous les chaussants, bottes, babouches, cothurnes des solistes sur tous les spectacles… sans oublier les armures, les baudriers, les ceintures et, plus largement, tout ce qui touche au cuir. Secondé par un employé temporaire, il forme une apprentie.

Enfin, on ne saurait passer sous silence le savoir-faire et la patience des perruquières – trois personnes fixes et une apprentie stagiaire – qui, sous la direction de Carole Schoeni, fabriquent les perruques. Car la confection de chaque perruque requiert quatre à cinq jours d'un travail intense et fastidieux, où les cheveux sont montés un par un sur une calotte de tulle. Quand l'on sait que certains spectacles peuvent compter jusqu'à quatre-vingts perruques… !

Une fois la construction des décors achevée, place à l'équipe de machinistes dirigée par Max Hochuli. Constituée de deux sous-chefs et de vingt-deux machinistes, c'est à elle que revient la lourde charge de récupérer les décors en sortie d'ateliers afin de "servir" le spectacle, c'est-à-dire d'exécuter les manœuvres en spectacle. Il s'agit donc d'en "charioter" un à un tous les éléments, puis de les assembler sur scène, autrement dit, d'effectuer le "montage". Après plusieurs jours de répétitions artistiques et techniques et de finitions – indispensables à la perfection d'un spectacle – les machinistes le "servent". Toutefois, leur rôle ne s'arrête pas là puisqu'à la fin de la série de représentations, ils doivent encore démonter le décor et charioter à nouveau chaque élément vers les entrepôts du Grand Théâtre, gérés par Marcel Géroudet et Maurice Bossotto, les deux magasiniers. À l'issue des productions, c'est dans cette "caverne d'Ali Baba" que sont stockés tous les décors et les costumes. Les machinistes exercent donc un métier complet, qui exige non seulement des qualités physiques adaptées au port de lourdes charges mais également une grande sensibilité artistique pour être toujours au diapason de ce qui se passe sur scène. Qui plus est, depuis l'installation de la machinerie hydraulique et informatique, les machinistes cintriers – spécialement affectés aux manœuvres et à l'équipement du cintre (la partie du théâtre située au-dessus de la scène) – sont devenus de véritables informaticiens, dotés de compétences de plus en plus pointues. L'époque où les machinistes étaient assimilés à de simples "pousseurs de bouts de bois" est bel et bien révolue !

Pendant ce temps, sur le plateau, s'affairent les mécaniciens du Grand Théâtre – quatre personnes fixes qui, sous la responsabilité de Pierre Frei, entretiennent la machinerie hydraulique du cintre (datant de 1997) et celle des ponts de scène (datant de 1962) qui ne fonctionne qu'entre leurs mains. Ces professionnels, qui participent également aux mille et un travaux d'entretien général de la maison, sont, de plus, responsables de la sécurité : alertés dès qu'une alarme se déclenche, leur responsabilité est peu connue du public mais néanmoins très importante.



Patience et passion sont nécessaires à la confection des perruques d'un spectacle.

Activité secondaire mais parfois cruciale, on leur doit les nombreuses “combines” qui permettent le déroulement harmonieux d’un spectacle.

Prenant le relais de leurs collègues des ateliers quand la fabrication des accessoires est considérée comme terminée (car ceux-ci peuvent être modifiés par le décorateur jusqu’à la première représentation), les accessoiristes de scène ont eux aussi plusieurs missions : gérer tous les objets en spectacle, faire la mise en place dans chaque tableau voire dans chaque scène, disposer ces accessoires dans les coulisses ou dans les loges, préparer les effets spéciaux, charger les armes, s’assurer de l’allumage des bougies en scène lors de l’intervention d’un chanteur ou d’un figurant... Ce travail de fourmi, qui demande une précision horlogère, est conduit par le chef accessoiriste René Widemer qui dirige les deux secteurs accessoires : atelier et plateau. L’équipe de scène, aujourd’hui majoritairement féminine, est constituée de quatre personnes fixes et de trois auxiliaires. Les accessoiristes plateau suivent les répétitions de leurs débuts en studio jusqu’à la fin. Ils participent à tous les spectacles et sont chargés du rangement des nombreux accessoires dans les entrepôts.

Autre composante majeure de la réussite d’un spectacle : la lumière. Dès que le décor est “monté”, les électriciens équipent les projecteurs, les règlent et effectuent la “conduite lumière” sous la responsabilité artistique de l’éclairagiste du spectacle, différent à chaque production puisque choisi par le metteur en scène en accord avec la direction artistique. Le chef électricien Michel Schaffter et son sous-chef Simon Trottet gèrent cette équipe de huit électriciens, tous très polyvalents compte tenu de l’obligation qui leur est faite d’entretenir et d’utiliser un matériel de plus en plus sophistiqué, à l’image du “jeu d’orgue”, l’ordinateur sur lequel ils enregistrent tous les effets lumières du spectacle.

Lumières, mais aussi son et vidéo ! Et, bien que le service son et vidéo soit certainement celui que le public d’opéra s’attend le moins à découvrir dans une maison de musique et de chant comme le Grand Théâtre, il est, comme les autres, essentiel à la qualité et à la réussite de la prestation artistique. Sous la conduite de Michel Boudineau, deux techniciens fixes sont chargés des “retours” de l’orchestre vers la scène, des retours vidéo de l’image du chef d’orchestre vers la scène, indispensables aux chanteurs pour suivre sa battue quelles que soient leurs évolutions scéniques. Ce sont eux qui fournissent aux régisseurs le retour vidéo du spectacle, envoient les bruitages pendant les spectacles, sonorisent les voix off... et constituent les précieuses archives audio et vidéo du Grand Théâtre.

Quant aux personnes les plus proches des artistes, il s’agit sans conteste des habilleuses, des perruquières et des maquilleuses. Car les premières sont chargées – en plus de l’entretien, des retouches et du repassage des costumes – de gérer l’habillage des chanteurs, des figurants, des choristes et du ballet, avant, pendant et après le spectacle. Elles ne disposent parfois que de quelques minutes pour “changer” quarante choristes en coulisses et ne récoltent bien souvent comme récompense que la mauvaise humeur des artistes ! Sylvie Pagnier est la responsable de ce service. Elle est entourée de trois personnes fixes et, selon les productions, de huit à dix-sept auxi-

liaires, présentes sur les dernières répétitions (pré-générale, générale) et sur tous les spectacles. Les perruquières et les maquilleuses sont dirigées par Carole Schoeni et assistées, selon les besoins spécifiques des spectacles, par une dizaine d'auxiliaires. Car après avoir fabriqué les perruques, elles ne disposent que d'une dizaine de minutes pour les mettre en place et maquiller chaque artiste.
Reste alors à coordonner le travail de tous les techniciens de scène pendant le spectacle. La régie de scène intervient, en la personne du régisseur, seul "maître à bord après Dieu" : les appels dans les loges, le lancement du spectacle, les tops de changements de décors, de lumières, de costumes, les effets spéciaux... Assistés de régisseurs assistants, Chantal Graf et Claude Cortese sont les deux "régisseurs maison" qui assurent à tour de rôle la régie générale du spectacle, l'autre servant de second régisseur de l'autre côté de la scène (côté cour). Un troisième régisseur donne les tops lumières et un quatrième envoie ceux des surtitrages. Des responsabilités importantes, auxquelles s'ajoute celle, déterminante, de la planification. En effet, les régisseurs ont pour mission de faire appliquer la planification artistique, de suivre les répétitions, d'établir les convocations pour les essayages des costumes, des perruques...
À la tête de cette organisation complexe, la direction technique gère tous les corps de métiers et toutes les compétences afin que cet étonnant travail devienne magie pour le public.
Dirigée par Jacques Ayrault, l'équipe est composée d'un adjoint, Jean-Michel Krähenbühl, qui assure la liaison avec le chef des ateliers Michel Chapatte, dont la tâche est d'une grande importance dans l'évolution du Grand Théâtre de Genève. Ce dernier coordonne en effet toute la vie des ateliers : il prépare la venue des décorateurs et des costumiers, fait établir tous les devis, veille au respect des budgets, gère les embauches et, avec l'aide d'un dessinateur, oriente la construction. Jacques Ayrault est également assisté de Philippe Alvado, responsable de la scène en répétitions et en spectacles et d'Yves Montandon, responsable des transports et de la manutention. André Dietrich gère les manifestations annexes (locations de foyers, conférences...). Ingénieur maison chargé de la sécurité, Éric Barrelet est à l'origine du projet de la machinerie de scène. Stéphane Abbet est le dessinateur du bureau technique. Lilian Stauffacher et Carmela Bosson se partagent le poste de secrétaire technique.

Jacques Ayrault



Chantal Graf, régisseur de production est le capitaine de vaisseau pendant le spectacle.



Le personnel du Grand Théâtre
au grand complet
et la distribution de *Carmen*.

L'opéra et la danse de 1995 à 2001

WOZZECK
Opéra en trois actes d'Alban Berg
Livret adapté du drame de Georg Büchner par Alban Berg
Direction musicale : Armin Jordan
Mise en scène : Patrice Caurier et Moshe Leiser
Décors : Christian Fenouillat
Costumes : Étienne Couléon
Lumières : Hervé Audibert

Marie : Karen Huffstodt
Margret : Victoria Reiche

Wozzeck : Dale Duesing
Le Tambour-major : Jan Blinkhof
Andrès : Beau Palmer
Le Capitaine : Stuart Kale
Le Docteur : Hans-Peter Scheidegger
1er Apprenti : Markus Hollop
2e Apprenti : Marc Mazuir
Le Fou : Jean-Louis Meunier
L'Enfant de Marie : Alain Burki/ Léonard Roth

6, 8, 10, 13, 16, 18 septembre 1995
Orchestre de la Suisse Romande
Chœurs du Grand Théâtre
Direction Guillaume Tourniaire
Avec le soutien du Cercle du Grand Théâtre

L'ITALIANA IN ALGERI
Opéra en deux actes de Gioachino Rossini
Livret d'Angelo Anelli
Direction musicale : Jesus Lopez Cobos
Mise en scène : Alain Marcel
Décors : Dominique Pichou
Costumes : David Belugou
Lumières : Alan Burrett
Chorégraphie : James Sparrow

Isabella : Jennifer Larmore
Elvira : Jeannette Fischer
Zulma : Claire Larcher

Mustafa : Michele Pertusi
Lindoro : Rockwell Blake
Taddeo : Bruno Pratico
Haly : Fabio Previati

9, 11, 13, 15, 17, 19, 21 octobre 1995
Orchestre de Chambre de Lausanne
Chœurs du Grand Théâtre
Direction Guillaume Tourniaire
Coproduction avec le Los Angeles Music Center Opera
Parrainage Deutsche Telekom, France Télécom et Sprint

BALLET I
5, 6, 7, 8, 9, 10 novembre 1995
Ballet du Grand Théâtre
Direction Gradimir Pankov
Orchestre de la Suisse Romande
Direction John Burdekin
Chœurs du Grand Théâtre
Lumières : Daniel Brochier
NOCES
Musique : Igor Stravinski
Chorégraphie et décors : Myriam Naisy
Costumes : Werner Strub et Roland Deville
PETROUCHKA
Musique : Igor Stravinski
Chorégraphie : Serge Golovine d'après Michel Fokine
Décors et costumes : Alexandre Benois
PRÉLUDE À L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE
Musique : Claude Debussy
Chorégraphie et décors : Philippe Lizon

LA TRAVIATA
Opéra en trois actes de Giuseppe Verdi
Livret de Francesco Maria Piave, d'après *La Dame aux camélias* d'Alexandre Dumas
Direction musicale : Lawrence Foster
Mise en scène : Gino Zampieri
Décors : Fabio Palamidese
Costumes : Claudie Gastine
Lumières : Vinicio Cheli
Chorégraphie : Marise Flach

Violetta : Kathleen Cassello/ Fiorella Burato
Flora : Josette Fontana
Annina : Claire Larcher

Alfredo : César Hernandez/ Mario Carrara
Germont : Gregory Yurisich/ Eduard Tumagian
Dr Grenville : René Schirrer
Gastone : Marc Laho
Barone Douphol : François Castel
Marchese d'Obigny : Fabrice Raviola
Giuseppe : John Prince/ Vladimir Iliev
Domestico di Flora : Remo Cambiati/ Krassimir Avramov
Commissionario : Slobodan Stankovic/ Christophe Coulier

1er, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 11, 12, 15, 16 décembre 1995
Orchestre de la Suisse Romande
Chœurs du Grand Théâtre
Direction Guillaume Tourniaire

IL RITORNO DI ULISSE IN PATRIA
Opéra en un prologue et deux actes de Claudio Monteverdi
Livret de Giacomo Badoaro
Direction musicale : Michel Corboz
Mise en scène : Jean-Claude Auvray
Décors et costumes : Bernard Arnould
Lumières : Daniel Brochier

Penelope : Sara Fulgoni
Minerva/Umana Fragilita : Xenia Meijer
Melanto/Fortuna : Regina Nathan

Ulisse : Christoph Prégardien
Telemaco : Doug Jones
Eurimaco/Amore : Gilles Ragon
Iro : Ricardo Cassinelli
Eumete : Peter Jeffes
Pisandro : Steven Cole
Antinoo/Tempo : Conal Coad
Anfinomo : Jean-Paul Fouchécourt

11, 12, 14, 15, 17, 18 janvier 1996
Orchestre de la Suisse Romande
Chœurs du Grand Théâtre
Direction Guillaume Tourniaire
Avec le soutien du Cercle du Grand Théâtre

BALLET II
29, 30, 31 janvier, 1er, 2, 3 février 1996
Orchestre de la Suisse Romande
Direction musicale Ermanno Florio
Ballet du Grand Théâtre
Direction Gradimir Pankov
AXIOMA 7
Musique : Jean-Sébastien Bach - *Concerto brandebourgeois n°4*
Chorégraphie, costumes et lumières : Ohad Naharin
QUEENS OF GOLUB/BLACK MILK
Musique : Arvo Pärt – *Fratres*/ Paul Smadbeck
Chorégraphie : Ohad Naharin
Costumes : Rakefet Levy
Lumières : Bambi assisté de Gadi Glick
SINFONIETTA
Musique : Leos Janácek
Chorégraphie : Jirí Kylián
Décors et costumes : Walter Nobbe
Lumières : Joop Cabort

DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL
Opéra en trois actes de Wolfgang Amadeus Mozart
Livret de Gottlieb Stéphanie d'après une pièce de Christoph Friedrich Betzner

Direction musicale : Dietfried Bernet
Mise en scène : Dieter Kaegi
Décors et costumes : William Orlandi
Lumières : Roberto Venturi

Konstanze : Mariella Devia
Blondchen : Brigitte Fournier

Belmonte : Bruce Ford
Osmin : Günter Missenhardt
Pedrillo : Francesco Piccoli
Selim : Jürg Löw

20, 22, 25, 27 février, 1er, 3, 6 mars 1996
Orchestre de la Suisse Romande
Chœurs du Grand Théâtre
Direction Guillaume Tourniaire
Avec le soutien du Cercle du Grand Théâtre

ROMÉO ET JULIETTE
Opéra en cinq actes
de Charles François Gounod
Livret de Jules Barbier et Michel Carré
d'après William Shakespeare
Direction musicale : Cyril Diederich
Mise en scène : Dieter Kaegi
Décors et costumes : Bruno Schwengl
Lumières : Dominique Bruguière
Chorégraphie : Alphonse Poulin
Études musicales : Jocelyne Dienst

Juliette : Leontina Vaduva
Stephano : Marie-Ange Todorovitch
Gertrude : Monique Barscha

Roméo : Marcus Haddock
Tybalt : Christian Papis
Mercutio : Richard Byrne
Frère Laurent : Reinhard Hagen
Comte Capulet : Marcel Vanaud
Grégorio : Yves Bisson
Comte Pâris : Simon Jaunin

29, 31 mars, 3, 6, 9, 12 avril 1996
Orchestre de la Suisse Romande
Chœurs du Grand Théâtre
Direction Guillaume Tourniaire
Coproduction avec
le Houston Grand Opera

TURANDOT
Opéra en trois actes de Giacomo Puccini
Livret de Giuseppe Adami et Renato
Simoni d'après la fable de Carlo Gozzi
Direction musicale : John Mauceri
Mise en scène et décors :
Hiroshi Teshigahara

Costumes : Tomio Mohri
Lumières : Jean Kalman
Chorégraphie : Hideo Kanze

Turandot : Giovanna Casolla
Liù : Angela Maria Blasi/ Livia Aghova

Calaf : Keith Olsen
Timur : Pavel Daniluk
Ping : Franck Ferrari
Pang : Carlo Bosi
Pong : Bengt-Ola Morgny
Altoum : Ryland Davies
Un Mandarin : Olivier Grand
Le Prince de Perse : Kang Young

6, 8, 11, 13, 16, 19, 21 mai 1996
Orchestre de la Suisse Romande
Chœurs du Grand Théâtre
Direction Guillaume Tourniaire
Production de l'Opéra de Lyon
Avec le soutien de l'Hôtel du Rhône

ARABELLA
Opéra en trois actes de Richard Strauss
Livret de Hugo von Hofmannsthal
Direction musicale : Günter Neuhold
Mise en scène : Helmut Polixa
Décors et costumes :
Yvonne Sassinot de Nesle
Lumières : Joël Hourbeigt

Arabella : Tina Kiberg
Zdenka : Ute Selbig
Adelaide : Ute Trekel-Burckhardt
Die Fiakermilli : Darina Takova
Die Kartenaufschlägerin : Sondra Kelly

Mandryka : John Bröcheler
Graf Waldner : Dieter Schweikart
Matteo : Christian Papis
Graf Elemer : Claude Pia
Graf Dominik : Ludwig Wolfrum
Graf Lamoral : Thomas Mehnert

16, 18, 21, 24, 27, 30 juin 1996
Orchestre de la Suisse Romande
Chœurs du Grand Théâtre
Direction Guillaume Tourniaire
Coproduction avec
le Houston Grand Opera

HAMLET
Opéra en cinq actes et sept tableaux
d'Ambroise Thomas
Livret de Michel Carré et Jules Barbier
d'après le drame de William Shakespeare

Direction musicale : Louis Langrée
Mise en scène : Patrice Caurier et
Moshe Leiser
Décors : Christian Fenouillat
Costumes : Agostino Cavalca
Lumières : Christophe Forey

Ophélie : Natalie Dessay
La Reine Gertrude : Kathryn Harries

Hamlet : Simon Keenlyside
Claudius : Alain Vernhes
Laërte : Marc Laho
Le Spectre du roi défunt : Markus Hollop
Marcellus : Alain Gabriel
Horatio : Franck Ferrari
Polonius : Louis Landuyt
1er Fossoyeur : Alexandre Diakoff
2e Fossoyeur : Jean-Louis Meunier

6, 9, 12, 15, 17, 20 septembre 1996
Orchestre de la Suisse Romande
Chœurs du Grand Théâtre
Direction Guillaume Tourniaire
Avec le soutien du Cercle du Grand Théâtre

CAVALLERIA RUSTICANA/ I PAGLIACCI
Direction musicale : Cyril Diederich
Études musicales : Janine Reiss
Mise en scène : Andrei Serban
Co-mise en scène et chorégraphie :
Niky Wolcz
Décors et costumes : Chloé Obolensky
Lumières : Yves Bernard

CAVALLERIA RUSTICANA
Opéra en un acte de Pietro Mascagni
Livret de Guido Menasci et
Giovanni Targioni-Tozzetti
Santuzza : Violeta Urmana
Lola : Sara Fulgoni
Lucia : Ute Trekel-Burckhardt

Turiddu : Sergueï Kunaev
Alfio : Bruno Pola
Deux Villageoises : Victoria Reiche/
Florence Illi

I PAGLIACCI
Opéra en deux actes
de Ruggero Leoncavallo
Livret du compositeur
Nedda : Svetla Vassileva

Canio : Jan Blinkhof
Tonio : Bruno Pola
Peppe : Francesco Piccoli
Silvio : Richard Byrne

Deux Villageois : Bisser Terziyski/
Slobodan Stankovic

18, 21, 23, 26, 29 octobre,
1er, 3 novembre 1996
Orchestre de la Suisse Romande
Chœurs du Grand Théâtre
Direction Guillaume Tourniaire
Maîtrise du Conservatoire Populaire
dirigée par Marga Liskutin

BALLET I : TRACES D'AMÉRIQUE
16, 17, 18, 19, 20, 21 novembre 1996
Ballet du Grand Théâtre
Direction François Passard et
Giorgio Mancini
Orchestre de la Suisse Romande
Direction John Burdekin
DÉSIR
Musique : Sergueï Prokofiev –
Extraits de *Suite de valses* et de *Cendrillon*
Chorégraphie : James Kudelka
Costumes : Sylvain Labelle
Lumières : Nicholas Cernovitch
WIEN
Musique : Maurice Ravel - *La Valse*
Chorégraphie : Pascal Rioult
Costumes : Russ Vogler
Lumières : David Finley
UN PETIT D'UN PETIT
Musique : Giacinto Scelsi –
Anâgâmin, Fleuve magique,
Quatuor à cordes n° 3 (mouvements 1, 4, 5)
Chorégraphie et costumes :
Amanda Miller
Dramaturgie, scénographie et lumières :
Seth Tillet

RIGOLETTO
Opéra en trois actes de Giuseppe Verdi
Livret de Francesco Maria Piave d'après
Le Roi s'amuse de Victor Hugo
Direction musicale : Marco Guidarini
Mise en scène : Andrei Serban
Décors : Gianni Quaranta
Costumes : Janine von Thüngen
Lumières : Yves Bernard

Gilda : Victoria Loukianetz/
Darina Takova
Maddalena : Yvonne Naef
Giovanna : Bente-Marit Nilsson
La Contessa di Ceprano : Iana Iliev
Paggio della Duchessa :
Ludmila Marchadier

Rigoletto : Alain Fondary/
Stephan Piatnychko
Il Duca di Mantova : Marcus Haddock/
Tito Beltran
Sparafucile : Vladimir Matorin
Il Conte di Monterone : Franck Ferrari
Matteo Borsa : Marc Laho
Marullo : Slobodan Stankovic
Il Conte di Ceprano : Wolfgang Barta
Usciere di Corte : Krassimir Avramov

14, 15, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 27,
28, 29, 31 décembre 1996
Orchestre de la Suisse Romande
Chœurs du Grand Théâtre
Direction Guillaume Tourniaire
Coproduction avec le Teatro La Fenice
Avec le soutien de l'Hôtel du Rhône

LA CENERENTOLA

Opéra en deux actes
de Gioachino Rossini
Livret de Jacopo Ferretti
Direction musicale : Bruno Campanella
Mise en scène : Jérôme Savary
Décors et costumes : Ezio Toffolutti
Lumières : Alain Poisson
Assistance à la mise en scène
et chorégraphie : Maria Cristina Madau

Angelina : Sonia Ganassi
Clorinda : Jeannette Fischer
Tisbe : Anna Steiger

Don Ramiro : Raul Gimenez
Don Magnifico : Enzo Dara
Dandini : Alessandro Corbelli
Alidoro : Kristinn Sigmundsson

20, 22, 24, 26, 28, 30 janvier 1997
Orchestre de la Suisse Romande
Chœurs du Grand Théâtre
Direction Guillaume Tourniaire

VENUS

Opéra en trois actes d'Othmar Schoeck
Livret d'Armin Rüeger d'après
La Vénus d'Ille de Prosper Mérimée
Direction musicale : Mario Venzago
Mise en scène : Francisco Negrín
Décors : Anthony Baker
Costumes : Yvonne Sassinot de Nesle
Lumières : Wolfgang Göbbel
Chorégraphie : Zoé Reverdin
Études musicales : David Gowland

Simone : Adrianne Pieczonka
Madame de Lauriens : Hanna Schaer
Lucile : Isabel Monar
L'Inconnue : Helen Williams

Horace : Paul Frey
Le Baron de Zarandelle : Stuart Kale
Raimond : David Pittman-Jennings
1er Serviteur et Jardinier : Slobodan
Stankovic
2e Serviteur : Wolfgang Barta
Martin : Lars Olsen

21, 23, 26, 28 février, 2, 5 mars 1997
Orchestre de la Suisse Romande
Chœurs du Grand Théâtre
Direction Guillaume Tourniaire
Maîtrise du Conservatoire Populaire
dirigée par Marga Liskutin
Avec le soutien du Cercle du Grand Théâtre

BALLET II : ANIMATO

18, 19, 20, 21, 22, 23 mars 1997
Ballet du Grand Théâtre
Direction François Passard et
Giorgio Mancini
Orchestre de la Suisse Romande
Direction John Burdekin

AVRIL EST LE MOIS LE PLUS CRUEL

Musique : Charles Ives –
Central Park in the Dark, Tone Roads No. 1 ;
Hymn : Largo Cantabile ; Hallowe'en ;
The Unanswered Question.
Chorégraphie : Pascal Rioult
Costumes : Russ Vogler
Lumières : David Finley

STEPTEXT

Musique : Jean-Sébastien Bach –
Chaconne en ré mineur
Chorégraphie, scénographie,
costumes et lumières : William Forsythe

TOUT UN MONDE LOINTAIN

Musique : Henri Dutilleux –
Concerto pour violoncelle et orchestre
Chorégraphie : Michel Kelemenis
Décors et costumes : Christine Le Moigne
Lumières : Manuel Bernard
Soliste : François Guye, violoncelle

RINALDO

Opéra en trois actes
de Georg Friedrich Haendel
Livret de Aaron Hill et de Giacomo Rossi
d'après *La Jérusalem délivrée* du Tasse
Direction musicale et continuo :
Daniel Beckwith
Mise en scène, décors et costumes :
Pier Luigi Pizzi
Lumières : Gigi Saccomandi

Rinaldo : Jennifer Larmore
Almirena : Donna Brown
Armida : Lillian Watson
1re Sirène : Iana Iliev
2e Sirène : Eun-Yee You

Goffredo : Charles Workman
Argante : Nicolas Rivenq
Mago Cristiano : Tómas Tómasson
Araldo : John Prince

14, 16, 18, 20, 22,24 avril 1997
Orchestre de la Suisse Romande
Chœurs du Grand Théâtre
Direction Guillaume Tourniaire
Production de l'Associazione
I Teatri Reggio Emilia

L'ELISIR D'AMORE

Opéra en deux actes
de Gaetano Donizetti
Livret de Felice Romani
Direction musicale : Christian Badea
Mise en scène : Stephen Lawless
Décors et costumes : Johan Engels
Lumières : Paul Pyant

Adina : Maria Bayo
Giannetta : Claire Larcher

Nemorino : Roberto Saccà
Belcore : Carlos Alvarez
Dulcamara : Carlos Chausson

14, 16, 19, 21, 23, 25, 27 mai 1997
Orchestre de la Suisse Romande
Chœurs du Grand Théâtre
Direction Guillaume Tourniaire
Coproduction avec le
Los Angeles Music Center Opera
Parrainage Geneva Opera Pool

DIE FRAU OHNE SCHATTEN

Opéra en trois actes de Richard Strauss
Livret de Hugo von Hofmannsthal
Direction musicale : Armin Jordan
Mise en scène : Andreas Homoki
Décors et costumes :
Wolfgang Gussmann
Lumières : Joël Hourbeigt

L'Impératrice : Karen Huffstodt
La Teinturière : Lisbeth Balslev

La Nourrice et la Voix d'en haut : Nadine Denize
Un Gardien du temple et la Voix du faucon : Jeannette Fischer

L'Empereur : Michael Sylvester
Barak : José Van Dam
Le Messager des esprits : Eike Wilm Schulte
Le Borgne : Fabrice Raviola
Le Manchot : Andreas Kohn
Le Bossu : Bengt-Ola Morgny
Un Adolescent : Alain Gabriel

17, 20, 23, 26, 29 juin, 3 juillet 1997
Orchestre de la Suisse Romande
Chœurs du Grand Théâtre
Direction Guillaume Tourniaire
Maîtrise du Conservatoire Populaire dirigée par Marga Liskutin

ORPHÉE AUX ENFERS

Opéra bouffe en deux actes de Jacques Offenbach
Livret d'Hector Crémieux et Ludovic Halévy
Direction musicale : Marc Minkowski
Mise en scène : Laurent Pelly
Décors : Chantal Thomas
Costumes : Michel Dussarrat et Laurent Pelly
Dramaturgie et réécriture des dialogues : Agathe Mélinand
Lumières : Joël Adam
Chorégraphie : Dominique Boivin

Eurydice : Annick Massis
Cupidon : Cassandre Berthon
Diane : Virginie Pochon
Vénus : Marilyne Fallot
L'Opinion publique : Martine Olmeda/ Martine Mahé
Junon : Lydie Pruvot
Minerve : Alketa Cela

Orphée : Yann Beuron
Aristée/Pluton : Éric Huchet
Jupiter : Laurent Naouri/ Laurent Alvaro
John Styx : Steven Cole
Mercure : Yves Coudray

19, 21, 23, 26, 28, 30 septembre, 3, 5, 7, 9 octobre 1997
Orchestre de la Suisse Romande
Chœurs du Grand Théâtre
Direction Guillaume Tourniaire
Coproduction avec l'Opéra National de Lyon et le Grand Théâtre de Bordeaux
Parrainage Credit Suisse Private Banking

MITRIDATE, RE DI PONTO

Opera seria en trois actes de Wolfgang Amadeus Mozart
Livret de Vittorio Amadeo Cigna-Santi d'après *Mithridate* de Jean Racine
Direction musicale : John Keenan
Études musicales : Janine Reiss
Mise en scène : Francisco Negrín
Décors et costumes : Anthony Baker
Lumières : Wolfgang Göbbel

Aspasia : Fiorella Burato
Sifare : Inger Dam-Jensen
Farnace : Dagmar Peckova
Ismene : Sandrine Piau
Arbate : Jeannette Fischer

Mitridate : Donald Kaasch
Marzio : Marc Laho

6, 9, 11, 14, 17, 21, 24, 27, 30 novembre, 2 décembre 1997
Orchestre de la Suisse Romande
Continuo : John Keenan (clavecin), Jakob Clasen (violoncelle)
Chœurs du Grand Théâtre
Direction Guillaume Tourniaire
Parrainage Ares-Serono

LA FILLE DU RÉGIMENT

Opéra en deux actes de Gaetano Donizetti
Livret de Jules-Henri Vernoy de Saint Georges et Jean-François-Alfred Bayard
Direction musicale : David Heusel
Mise en scène : Emilio Sagi
Décors et costumes : Fernando Botero
Lumières : Gigi Saccomandi
Études musicales : Janine Reiss

Marie : Judith Howarth/ Annick Massis
La Marquise de Berkenfield : Sarah Walker

Tonio : Marc Laho
Sulpice : Gilles Cachemaille
Hortentius : Camille Reno
Un Caporal : Fabrice Raviola
La Duchesse de Crakentorp : Joseph Gorgoni
Un Paysan : Bisser Terziyski
Le Pianiste travesti : Madame Jo
Le Fils de la Duchesse : Bruno Valour

31 décembre 1997, 2, 5, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 16, 18, 19 janvier 1998
Orchestre de la Suisse Romande

Chœurs du Grand Théâtre
Direction Guillaume Tourniaire
Coproduction avec l'Opéra de Monte-Carlo et le Deutsche Oper am Rhein

BALLET : BARTÓK, IMAGES

30, 31 janvier, 1er, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 11 février 1998
Ballet du Grand Théâtre
Direction François Passard et Giorgio Mancini

NOIR

Musique : Béla Bartók – 22 des 44 *duos pour violons*
Chorégraphie, scénographie et costumes : Twyla Tharp
Lumières : Manuel Bernard

HEUREUX DE S'ASSEOIR

Musique : Béla Bartók – *Quatuors à cordes nos* 1 et 6, montage sonore de Christophe Sechet
Chorégraphie, scénographie et lumières : Rui Horta
Costumes : Ferruccio Nobile

MISE EN TAIRE

Musique : Béla Bartók – *Musique pour cordes, percussion et célesta*
Chorégraphie, scénographie et costumes : Étienne Frey
Lumières : Manuel Bernard
Avec le soutien de la Fondation Hans Wilsdorf

LA DAMNATION DE FAUST

Légende dramatique en quatre actes d'Hector Berlioz
Livret du compositeur et d'Almire Gandonnière d'après la traduction de Gérard de Nerval du *Faust* de Goethe
Direction musicale : John Nelson
Version de concert

Marguerite : Béatrice Uria-Monzon/ Marie-Ange Todorovitch/Diane Montague

Faust : Vinson Cole/ Daniel Galvez-Vallejo
Méphistophélès : José Van Dam
Brander : René Schirrer

10, 13, 17, 20, 22, 26 février 1998
Orchestre de la Suisse Romande
Chœurs du Grand Théâtre
Direction Guillaume Tourniaire et Krum Maximov

LES FIANÇAILLES AU COUVENT

Opéra bouffe en quatre actes et neuf tableaux de Sergueï Prokofiev
Livret du compositeur et de Mira Mendelson d'après *La Duègne* de Sheridan
Direction musicale : Guillaume Tourniaire
Mise en scène : Patrice Caurier et Moshe Leiser
Décors : Christian Fenouillat
Costumes : Agostino Cavalca
Lumières : Christophe Forey

La Duègne : Anne Howells
Louisa : Adriana Kohutkova
Clara : Marie-Ange Todorovitch
Lauretta : Eun-Yee You
Rosina : Lubka Favargé

Don Jérôme : Beau Palmer
Mendoza : Vladimir Matorin
Antonio : Tracey Welborn
Ferdinand : Richard Byrne
Don Carlos et Frère Chartreuse : Slobodan Stankovic
Père Augustin : Olivier Grand
Frère Elustaphe : Ricardo Cassinelli
Frère Bénédict : Chris De Moor
Lopez, 1er Masque et 1er Novice : Jean-Louis Meunier
2e Masque : Camille Reno
3e Masque : Alexandre Diakoff
Pablo et 2e Novice : Bisser Terziyski
Pedro : John Prince
Miguel : Krassimir Avramov
Sancho : Gilles Court
L'Ami à la trompette : Ivo Panetta

11, 13, 15, 17, 19, 21, 23, 25, 27, 29 mars 1998
Orchestre de la Suisse Romande
Chœurs du Grand Théâtre
Direction Guillaume Tourniaire
Avec le soutien de la Fondation Leenaards

IL TROVATORE

Opéra en quatre actes de Giuseppe Verdi
Livret de Salvatore Cammarano d'après le drame d'Antonio Garcia Guttièrrez
Direction musicale : Pinchas Steinberg
Version de concert

Leonora : Nina Rautio
Azucena : Dolora Zajick
Ines : Christine Labadens

Manrico : Franco Farina
Il Conte di Luna : Carlos Alvarez
Fernando : Wojtek Smilek
Un Vecchio Zingaro : Slobodan Stankovic

14, 17, 20, 23, 26, 29 avril 1998
Orchestre de la Suisse Romande
Chœurs du Grand Théâtre
Direction Guillaume Tourniaire
Avec le soutien du Cercle du Grand Théâtre

SERSE

Opéra en trois actes
de Georg Friedrich Haendel
Livret de Niccolo Minato
Direction musicale : Roderick Brydon
Mise en scène : Vincent Vittoz
Décors et costumes : Christine Marest
Lumières : Roberto Venturi

Serse : Paula Rasmussen
Amastre : Graciella Araya
Romilda : Elizabeth Futral
Atalanta : Juliette Galstian

Arsamene : Brian Asawa/ Graham Pushee
Ariodate : Thierry Felix
Elviro : Marcello Lippi

22, 24, 27, 29 avril,
1er, 3, 6, 8, 10, 12 mai 1998
Orchestre de la Suisse Romande
Chœurs du Grand Théâtre
Direction Guillaume Tourniaire
Avec le soutien du Cercle du Grand Théâtre

MADAMA BUTTERFLY

Opéra en trois actes de Giacomo Puccini
Livret de Giuseppe Giacosa et Luigi Illica
d'après la pièce de David Belasco
Direction musicale : Armin Jordan
Mise en scène : Francesca Zambello
Décors : Michael Yeargan
Costumes : Anita Yavich
Lumières : Alan Burrett
Chorégraphie : Bruce Brown

Cio-Cio San : Chen Sue
Suzuki : Zheng Cao
Kate Pinkerton : Christine Labadens
La Mère : Victoria Reiche-Reljin
La Cousine : Eun-Yee You
La Tante : Iana Iliev

Pinkerton : Marcus Haddock
Goro : Ricardo Cassinelli
Sharpless : Olivier Lallouette
Le Bonze : Olivier Grand
Le Prince Yamadori : Marc Mazuir
Le Commissaire impérial :
Slobodan Stankovic
Yakusidé : Wolfgang Barta
L'Employé d'état civil :
Krassimir Avramov

7, 9, 12, 14, 18, 20, 23, 25, 26,
28, 30 juin 1998
Orchestre de la Suisse Romande
Chœurs du Grand Théâtre
Direction Guillaume Tourniaire
Coproduction avec le Houston Grand
Opera et les opéras de Dallas et de
San Diego
Parrainage Geneva Opera Pool

DER ROSENKAVALIER

Comédie en trois actes
de Richard Strauss
Livret de Hugo von Hofmannsthal
Direction musicale : Philippe Auguin
Mise en scène : Patrice Caurier et
Moshe Leiser
Décors : Christian Fenouillat
Costumes : Agostino Cavalca
Lumières : Christophe Forey

La Maréchale : Tina Kiberg
Octavian : Angelica Kirchschlager
Sophie : Elizabeth Norberg-Schulz
Marianne : Penelope Thorn
Annina : Martine Mahé
Une Modiste : Adriana Fernandez
Trois Orphelines : Victoria Reljin/
Eun Yee You/ Dominique Cherpillod

Baron Ochs : Markus Hollop
Herr von Faninal :
Franz-Josef Kapellmann
Valzacchi : Beau Palmer
Un Chanteur : Wolfgang Bünten
Un Aubergiste : Valentin Jar
Un Sous-commissaire de police :
Lionel Peintre
Un Notaire : Alexandre Diakoff
Le Majordome de la Maréchale :
Bernard van der Meersch
Le Majordome de Faninal :
Franck Cassard

Le Marchand d'animaux :
David Barrie-Grieve
Léopold : Dimitri Tikhonov
L'Aumônier du Baron Ochs :
Wolfgang Barta
Le Chasseur du Baron Ochs :
Krassimir Avramov

18, 21, 24, 27, 29 septembre,
2, 5 octobre 1998
Orchestre de la Suisse Romande
Chœurs du Grand Théâtre
Direction Guillaume Tourniaire
Avec le soutien du Cercle du Grand Théâtre

BALLET I : DANSE EN PIÈCES

6, 8, 9, 10, 11, 13, 15, 16, 17,
18 octobre 1998
Ballet du Grand Théâtre
Direction François Passard et
Giorgio Mancini

ADAGIETTO

Musique : Gustav Mahler – *Adagietto de la Cinquième symphonie en ut dièse mineur*
Chorégraphie, costumes et lumières :
Oscar Araiz

KIKI LA ROSE

Musique : Hector Berlioz – *Les Nuits d'été* (*Villanelle* et *Le Spectre de la rose*)
Chorégraphie : Michel Kelemenis
Costumes : Fabienne Duc
Lumières : Manuel Bernard

GRAND CORRIDOR

Musique : Wolfgang Amadeus Mozart – *Sonate pour piano n° 10*,
François Couperin – *Pièces pour violes*
Chorégraphie : Dominique Bagouet
Costumes : Dominique Bagouet (conception), Maritza Gligo (réalisation)
Lumières : Rémy Nicolas

COR PERDUT

Musique : Maria del Mar Bonet
Chorégraphie, costumes et lumières :
Nacho Duato

EDEN

Musique : Montage sonore
(pluie et tonnerre)
Chorégraphie : Maguy Marin
Costumes : Montserrat Casanova
Lumières : Pierre Colomer

PRETTY UGLY

Musique : Peter Sherer et Arto Lindsay
Chorégraphie, costumes et lumières :
Amanda Miller
Décors : Seth Tillet

LE DÉSESPOIR DU SINGE

Musique : Georg Friedrich Haendel – *Concerti Grossi op. 3 (Allegro du n° 4 en fa majeur, n° 6 en ré majeur, Largo du n° 1 en si bémol majeur)*
Chorégraphie, scénographie et costumes : Lionel Hoche
Lumières : Manuel Bernard
Remerciements au comité national de la Chambre de Commerce Internationale et au Groupement des Banquiers privés

SEMIRAMIDE

Mélodrame tragique en deux actes de Gioachino Rossini
Livret de Gaetano Rossi d'après *Sémiramis* de Voltaire
Direction musicale : Gianluigi Gelmetti
Mise en scène, décors et costumes : Hugo De Ana
Lumières : Vinicio Cheli

Semiramide : Nelly Miricioiu
Arsace : Daniela Barcellona
Assur : Michele Pertusi
Idreno : Gregory Kunde
Oroe : Giorgio Giuseppini
L'Ombre de Nino : Markus Hollop
Mitrane : Jin-Hak Mok
Azema : Iana Iliev

30 octobre, 2, 5, 8, 10, 13 novembre 1998
Orchestre de la Suisse Romande
Chœurs du Grand Théâtre
Direction Guillaume Tourniaire
Coproduction avec le Festival Rossini de Pesaro

CENDRILLON

Conte de fées en quatre actes et six tableaux de Jules Massenet
Livret d'Henri Cain d'après le conte de Charles Perrault
Direction musicale : Valentin Reymond
Mise en scène : Robert Fortune
Décors : Guy-Claude François
Costumes : Françoise Chevalier
Lumières : Philippe Grosperrin
Chorégraphie : Thierry Malandain

Cendrillon : Svetla Vassileva
Madame de la Haltière : Hanna Schaer
Le Prince charmant : Sophie Koch
La Fée : Élizabeth Vidal
Noémie : Jeannette Fischer
Dorothée : Anna Steiger
Pandolphe : Michel Trempont
Le Roi : Antoine Garcin
Le Doyen de la faculté : Jacques Loreau
Le Surintendant des plaisirs : Alexandre Diakoff

9, 11, 13, 15, 17, 19, 21 décembre 1998
Orchestre de la Suisse Romande
Chœurs du Grand Théâtre
Direction Guillaume Tourniaire
Ballet du Grand Théâtre
Coproduction avec le Festival Massenet de Saint-Étienne
Avec le soutien du Cercle du Grand Théâtre

SCOURGE OF HYACINTHS

Opéra en deux actes de Tania León
Livret de Tania León et Wole Soyinka d'après la pièce de Wole Soyinka
Direction musicale : Tania León
Mise en scène et décors : Robert Wilson
Collaboration à la mise en scène : Giuseppe Frigeni
Costumes : Susanne Raschig
Lumières : Andreas Fuchs et Robert Wilson
Dramaturgie : Holm Keller

Tiatin : Bonita Hyman

Miguel Domingo : Timothy Robert Blevins
Augustine Emuke : Oziel Garza-Ornelas
Kolawole Detiba : Bengt-Ola Morgny
Chime et 2e Gardien : Vanya Abrahams
Le Directeur de la prison : Johannes von Duisburg
Le Vendeur de journaux et 1er Gardien : Jean-Louis Meunier
Le Balayeur et un Officier : Jin-Hak Mok

19, 21, 23, 25, 27, 29, 31 janvier, 1er, 3, 4 février 1999
Orchestre de la Suisse Romande
Coproduction avec l'Opéra de Nancy et le Neues Festspielhaus de Sankt Pölten (Autriche)
Avec le soutien de Loterie Suisse romande, MCI Group, Geneva Opera Pool, Swissair, Crossair

DON GIOVANNI

Dramma giocoso en deux actes de Wolfgang Amadeus Mozart
Livret de Lorenzo Da Ponte d'après *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra* de Tirso de Molina
Direction musicale : Armin Jordan
Mise en scène : Matthias Langhoff
Décors et costumes : Jean-Marc Stehlé
Lumières : André Diot
Chorégraphie : Irène Tassembedo

Donna Anna : Dimitra Theodossiou
Donna Elvira : Susan Chilcott
Zerlina : Anna Maria Panzarella

Don Giovanni : Dmitri Hvorostovsky
Leporello : Gilles Cachemaille
Le Commandeur : Markus Hollop
Don Ottavio : Bruce Ford
Masetto : Markus Marquardt

2, 5, 7, 10, 12, 15, 17 février 1999
Orchestre de la Suisse Romande
Chœurs du Grand Théâtre
Direction Guillaume Tourniaire

LUCIA DI LAMMERMOOR

Opéra en trois actes de Gaetano Donizetti
Livret de Salvatore Cammarano d'après le roman de Sir Walter Scott
Direction musicale : Antonello Allemandi
Mise en scène : Graham Vick
Décors et costumes : Paul Brown
Lumières : Nick Chelton

Lucia di Lammermoor : Mariella Devia
Alisa : Anna Steiger

Edgardo : Marcello Giordani
Enrico Ashton : Robert Frontali
Raimondo : Giorgio Surjan
Arturo : Marc Laho
Normanno : Alain Gabriel

16, 19, 22, 25, 28, 30 mars, 2 avril 1999
Orchestre de la Suisse Romande
Chœurs du Grand Théâtre
Direction Guillaume Tourniaire
Coproduction avec le Teatro Comunale di Firenze

BALLET II : LA BAYADÈRE

9, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 18, 19 avril 1999
Ballet du Grand Théâtre
Direction François Passard et Giorgio Mancini
Musique : Ludwig Minkus, orchestration John Lanchbery, sur un livret de Marius Petipa et Sergueï Khoudekov
Chorégraphie et dramaturgie : Étienne Frey
Décors et costumes : Gérald Poussin
Scénographie : Geneviève Cuénoud
Lumières : Manuel Bernard
Création sonore : André Serré
Orchestre de la Suisse Romande
Direction Thomas Rösner

DAS RHEINGOLD

Prologue en un acte de Richard Wagner
Livret de Richard Wagner
Direction musicale : Armin Jordan
Mise en scène : Patrice Caurier et Moshe Leiser
Décors : Christian Fenouillat
Costumes : Agostino Cavalca
Lumières : Christophe Forey

Fricka : Sally Burgess
Freia : Ursula Füri-Bernhard
Erda : Jadwiga Rappé
Woglinde : Jeannette Fischer
Wellgunde : Christine Labadens
Flosshilde : Sibyl Zanganelli

Wotan : Albert Dohmen
Donner : Detlef Roth
Froh : Christer Bladin
Loge : Peter Kazaras
Alberich : Franz-Josef Kapellmann
Mime : Thomas Harper
Fasolt : Vidar Gunnarsson
Fafner : Zelotes Edmund Toliver

30 avril, 3, 7, 9, 12, 14, 16 mai 1999
Orchestre de la Suisse Romande
Avec le soutien de la Fondation Leenaards et du Cercle du Grand Théâtre

MACBETH

Mélodrame en quatre actes de Giuseppe Verdi
Livret de Francesco Maria Piave d'après la tragédie de William Shakespeare
Direction musicale : Lawrence Foster
Mise en scène : Robert Carsen
Décors : Radu Boruzescu
Costumes : Miruna Boruzescu
Lumières : Manfred Voss

Lady Macbeth : Tiziana Fabbricini
La Suivante : Isabelle Henriquez

Macbeth : Valeri Alexeiev
Banco : Jaakko Ryhaenen
Macduff : Fernando De La Mora
Malcolm : Alain Gabriel
Un Docteur : Slobodan Stankovic

Une Voix d'enfant : Laura Cheyroux/ Florestan Darbellay

14, 17, 20, 22, 25, 28 juin 1999
Orchestre de la Suisse Romande
Chœurs du Grand Théâtre
Direction Guillaume Tourniaire
Production de l'Opéra de Cologne

NORMA
Opéra en deux actes de Vincenzo Bellini
Livret de Felice Romani d'après la tragédie *L'Infanticide* d'Alexandre Soumet
Direction musicale : Marco Guidarini
Mise en scène : Francisco Negrín
Décors : Anthony Baker
Costumes : Jon Morrell
Lumières : Wolfgang Göbbel

Norma : June Anderson
Adalgisa : Inés Salazar
Clotilde : Sophie Pondjiclis

Pollione : Hugh Smith
Oroveso : Andrea Silvestrelli
Flavio : Christer Bladin

7, 10, 13, 16, 20, 23, 26 septembre 1999
Orchestre de la Suisse Romande
Chœurs du Grand Théâtre
Direction Guillaume Tourniaire
Coproduction avec le
Gran Teatre del Liceu de Barcelona

LA PÚRPURA DE LA ROSA
Opéra-ballet de
Tomas de Torrejon y Velasco
Livret de Pedro Calderón de la Barca
Direction musicale : Gabriel Garrrido
Reconstitution de la partition :
Bernardo Illari
Mise en scène et chorégraphie :
Oscar Araiz
Décors : Jorge Ferrari
Costumes : Renata Schussheim
Lumières : Roberto Traferri

Chanteurs/danseurs
Adonis : Graciela Oddone/ Lucas Crandall ou Pontus Lidberg
Venus : Isabel Monar/ Élisabeth Laurent ou Karyn Benquet
Mars : Cecilia Díaz/ Asier Uriagereka ou Grant Aris
Bellone : Stéphanie d'Oustrac/ Heather Telford
Amour : Victoria Manso/ Yukari Kami ou Karina Silverio
Celfa : Adriana Fernandez/ Julia Vilen ou Hélène Bourbeillon
Chato : Marcello Lippi/ Gregory Batardon ou Ilias Zigarachi
Le Dragon : Susanna Moncayo/ Stefano Palmigiano ou Asier Uriagereka

1er, 2, 3, 5, 6, 13, 15, 16, 18,
19 octobre 1999
Chœurs et Ensemble Instrumental Elyma
Ballet du Grand Théâtre
Coproduction avec le
Teatro de la Zarzuela de Madrid
Partenaire de production (aide à la création) : Paribas (Suisse)

WERTHER
Drame lyrique en quatre actes et cinq tableaux de Jules Massenet
Livret d'Édouard Blau, Paul Milliet et Georges Hartmann d'après le roman de Goethe
Direction musicale :
Jean-Claude Casadesus
Mise en scène : Willy Decker
Décors et costumes :
Wolfgang Gussmann
Lumières : Hans Toelstede

Charlotte : Béatrice Uria-Monzon
Sophie : Brigitte Fournier
Käthchen : Jacqueline Laurin

Werther : Marcus Haddock
Albert : Gilles Cachemaille
Le Bailli : Jean-Marie Frémeau
Johann : Antoine Garcin
Schmidt : Christian Jean
Brühlmann : Franck Hagendorf

22, 25, 27, 30 octobre, 2, 5 novembre 1999
Orchestre de la Suisse Romande
Chœurs du Grand Théâtre
Direction Guillaume Tourniaire
Production De Nederlanse Opera
Amsterdam/ Opéra National de Lyon

AIDA
Opéra en quatre actes de Giuseppe Verdi
Livret d'Antonio Ghislanzoni d'après Camille Du Locle et Auguste Mariette Bey
Direction musicale : Pinchas Steinberg
Mise en scène : Francesca Zambello
Décors et costumes : Alison Chitty
Lumières : Wolfgang Göbbel
Chorégraphie : Vivienne Newport

Aida : Georgina Lukács/ Inés Salazar
Amneris : Violeta Urmana/ Petra Lang
La Grande prêtresse : Sylvie Pons

Radames : Franco Farina/ Gabriel Sadé
Amonasro : Marcel Vanaud/
Franck Ferrari
Ramphis : Egils Silins
Le Roi d'Égypte : Vladimir Vaneev
Un Messager : Christer Bladin

7, 8, 10, 11, 13, 14, 16, 18, 19, 21, 22, 26, 29,
31 décembre 1999
Orchestre de la Suisse Romande
Chœurs du Grand Théâtre
Direction Guillaume Tourniaire
Chœurs Opheus de Sofia
Direction Krum Maximov
Avec le soutien du Cercle du Grand Théâtre

COSÌ FAN TUTTE
Dramma giocoso en deux actes de Wolfgang Amadeus Mozart
Livret de Lorenzo Da Ponte
Direction musicale et continuo :
Philippe Jordan
Mise en scène : Guy Joosten
Décors : Johannes Leiacker
Costumes : Karin Seydtle
Lumières : Thomas Roscher

Fiordiligi : Fionnuala McCarthy
Dorabella : Marie-Ange Todorovitch
Despina : Jeannette Fischer
Ferrando : Rainer Trost
Guglielmo : Mariusz Kwiecien
Don Alfonso : Pietro Spagnoli

11, 14, 16, 19, 21, 24, 26, 29, 31 janvier,
4 février 2000
Orchestre de la Suisse Romande
Chœurs du Grand Théâtre
Direction Guillaume Tourniaire
Production de Vlaamse Opera d'Anvers
Avec le soutien de Parmigiani Fleurier

PELLÉAS ET MÉLISANDE
Opéra en cinq actes de Claude Debussy
Livret adapté de la pièce de
Maurice Maeterlinck
Direction musicale : Louis Langrée
Mise en scène : Patrice Caurier et
Moshe Leiser
Décors : Christian Fenouillat

Costumes : Agostino Cavalca
Lumières : Christophe Forey

Mélisande : Alexia Cousin
Geneviève : Nadine Denize
Yniold : Françoise Golfier

Pelléas : Simon Keenlyside
Golaud et le Berger : José Van Dam
Arkel : Markus Hollop
Un Médecin : Jean-Louis Mélet

9, 12, 15, 18, 20, 22 février 2000
Orchestre de la Suisse Romande
Chœurs du Grand Théâtre
Direction Guillaume Tourniaire
Avec le soutien du Cercle du Grand Théâtre

BALLET : ROMÉO ET JULIETTE
23, 24, 25 février,
1er, 2, 3, 4, 5, 6, 7 mars 2000
Ballet en trois actes
d'après William Shakespeare
Ballet du Grand Théâtre
Direction François Passard et
Giorgio Mancini
Musique : Sergueï Prokofiev
Chorégraphie : Jean-Christophe Maillot
Scénographie : Ernest Pignon-Ernest
Costumes : Jérôme Kaplan
Lumières : Dominique Drillot

IL BARBIERE DI SIVIGLIA
Opéra en deux actes
de Gioachino Rossini
Livret de Cesare Sterbini d'après
Le Barbier de Séville de Beaumarchais
Direction musicale :
Guillaume Tourniaire
Mise en scène : José Luis Castro
Décors et costumes : Carmen Laffon/
Juan Suarez/ Ana Maria Abascal
Lumières : Vinicio Cheli

Rosina : María Bayo
Berta : Georgia Ellis-Filice

Figaro : Dietrich Henschel
Le Comte Almaviva : Bruce Ford
Le Docteur Bartolo : Enzo Dara
Basilio : Daniel Borowski
Fiorello : Vanya Abrahams
Un Officier : Harry Draganov
Ambrogio : Furio Longhi

19, 24, 26, 28, 31 mars, 2, 4 avril 2000
Orchestre de la Suisse Romande
Chœurs du Grand Théâtre
Direction Guillaume Tourniaire
Production du Teatro de la Maestranza
de Séville
Parrainage Credit Suisse Private Banking

DIE WALKÜRE
Drame en trois actes de Richard Wagner
Première journée du *Ring des Niebelungen*
Livret de Richard Wagner inspiré de
légendes nordiques
Direction musicale : Armin Jordan
Mise en scène : Patrice Caurier et
Moshe Leiser
Décors : Christian Fenouillat
Costumes : Agostino Cavalca
Lumières : Christophe Forey

Brünnhilde : Janice Baird/
Karen Huffstodt
Sieglinde : Tina Kiberg
Fricka : Sally Burgess
Helmwige : Valérie Millot
Gerhilde : Sylvie Pons
Ortlinde : Penelope Thorn
Waltraute : Hanna Schaer
Schwertleite : Sondra Kelly
Siegrune : Christiane Hiemsch
Grimgerde : Sibyl Zanganelli
Rossweisse : Viktoria Vizin

Siegmund : Poul Elming
Wotan : Albert Dohmen
Hunding : Aage Haugland

3, 6, 9, 12, 15, 18, 21 mai 2000
Orchestre de la Suisse Romande
Avec le soutien de la Fondation Leenaards et du Cercle du Grand Théâtre

MAI DE LA DANSE
12, 13 mai 2000
Ballet du Grand Théâtre
Direction François Passard et
Giorgio Mancini

THE VERTIGINOUS THRILL OF EXACTITUDE
Musique : Franz Schubert –
Symphonie en do mineur, op. 31
Chorégraphie, décors et lumières :
William Forsythe
Costumes : Stephen Galloway

SOLILOQUI A DUE
Musique : Wen Deqing, Vivaldi
Chorégraphie, décors et lumières :
Giorgio Mancini

REMANSOS
Musique : Enrique Granados –
Valses poétiques
Chorégraphie, scénographie et costumes :
Nacho Duato
Lumières : Nicolás Fischtel

THE ENVELOPE
Musique : Gioachino Rossini –
Ouverture de *La Pie voleuse*
Chorégraphie : David Parsons
Costumes : Judy Wirkula
Lumières : Howell Binkley

SUSANNAH
Drame en deux actes de Carlisle Floyd
Direction musicale : Anne Manson
Mise en scène : Robert Falls
Décors et costumes : Michel Yeargan
Lumières : Duane Schuler

Susannah : Nancy Gustafson
Mrs McLean : Georgia Ellis-Filice
Mrs Gleaton : Victoria Reljin
Mrs Hayes : Jeannette Fischer
Mrs Ott : Abella Batienko

Sam Polk : Gordon Gietz
Olin Blitch : Samuel Ramey
Little Bat McLean : Beau Palmer
Elder McLean : Fabrice Raviola
Elder Gleaton : Stuart Patterson
Elder Hayes : Bengt-Ola Morgny
Elder Ott : Slobodan Stankovic
First Man : Wolfgang Barta
Second Man : Harry Draganov

16, 18, 20, 23, 26, 28 juin 2000
Orchestre de la Suisse Romande
Chœurs du Grand Théâtre
Direction Guillaume Tourniaire
Production du Chicago Lyric Opera et du
Houston Grand Opera Association
Parrainage Geneva Opera Pool

BEATRIX CENCI
Opéra en deux actes et quatorze scènes
d'Alberto Ginastera
Livret de William Shand et Alberto Girri
d'après Antonin Artaud
Direction musicale : Gisèle Ben-Dor
Mise en scène et décors : Francisco
Negrín et Anthony Baker
Costumes : Anthony Baker
Lumières : Wolfgang Göbbel
Chorégraphie : Ana Yepes

Beatrix Cenci : Cassandra Riddle
Lucrecia : Linda Mirabal
Double de Beatrix (rôle dansé) :
Anne Tournié

Bernardo : Ethel Guéret
Le Comte Francesco Cenci : Louis Otey
Orsino : Tracey Welborn
Giacomo : Troy Cook
Marzio/Olimpio (rôles parlés) :
Héctor Pérez/ Joël Angelino
Andrea : Harry Draganov
Un Garde : Nader Abbassi
1er Invité : Seung Mook Lee
2e Invité : Jovo Reljin
3e Invité : Slobodan Stankovic

12, 15, 17, 19, 22, 24 septembre 2000
Orchestre de la Suisse Romande
Chœurs du Grand Théâtre
Direction Guillaume Tourniaire
Compagnie de ballet "Les Fragments
réunis"
Avec le soutien du Cercle du Grand Théâtre

BALLET I
3, 4, 6, 7, 8, 9, 11, 13, 14, 15 octobre 2000
Ballet du Grand Théâtre
Direction François Passard et
Giorgio Mancini

REMANSOS
Musique : Enrique Granados –
Valses poétiques
Chorégraphie, scénographie et costumes :
Nacho Duato
Lumières : Nicolas Fischtel

THE ENVELOPE
Musique : Gioachino Rossini –
Ouverture de *La Pie voleuse*
Chorégraphie : David Parsons
Costumes : Judy Wirkula
Lumières : Howell Binkley

SOLO
Musique : Jean-Sébastien Bach –
Partita pour violon solo n°1 en si mineur (Courante et double)
Chorégraphie : Hans van Manen
Costumes : Keso Dekker
Lumières : Hans van Manen

LE SACRE
Musique : Igor Stravinski –
Le Sacre du printemps
Chorégraphie, scénographie et costumes :
John Neumeier
Lumières : John Neumeier assisté
de Rolf Warter

DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL

Opéra en trois actes
de Wolfgang Amadeus Mozart
Livret de Gottlieb Stéphanie d'après
une pièce de Christoph Friedrich Betzner
Direction musicale : Ivor Bolton
Mise en scène : Dieter Kaegi
Décors et costumes : William Orlandi
Lumières : Roberto Venturi

Konstanze : Natalie Dessay
Blondchen : Akie Amou

Belmonte : Roberto Saccà
Pedrillo : Francesco Piccoli
Osmin : Kurt Rydl
Selim : Christoph Quest

20, 23, 25, 28, 30 octobre,
2, 5 novembre 2000
Orchestre de la Suisse Romande
Chœurs du Grand Théâtre
Direction Guillaume Tourniaire

CARMEN

Opéra en quatre actes de Georges Bizet
Livret d'Henri Meilhac et Ludovic Halévy
d'après la nouvelle de Prosper Mérimée
Direction musicale : Cyril Diederich
Mise en scène : Christian Räth
Décors : Jacques Ayrault assisté de
Sonia Dalle
Costumes : Jean-Pierre Capeyron
Lumières : Wolfgang Göbbel
Chorégraphie : Goyo Montero

Carmen : Sara Fulgoni
Micaëla : Rachel Harnisch
Frasquita : Christine Buffle
Mercédès : Delphine Haidan/
Isabelle Henriquez

Don José : Jon Ketilsson
Escamillo : Jorge Lagunes
Zuniga : Antoine Garcin
Moralès : David Grousset
Le Dancaïre : Laurent Alvaro
Le Remendado : Jean-Louis Meunier
Lilas Pastia : Primitivo Daza

7, 9, 12, 14, 17, 19, 22, 26,
29, 31 décembre 2000
Orchestre de la Suisse Romande
Chœurs du Grand Théâtre
Direction Guillaume Tourniaire
Avec le soutien du Cercle du Grand Théâtre

PLATÉE

Comédie-ballet en un prologue et
trois actes de Jean-Philippe Rameau
Paroles de Jacques Autreau et
Joseph Le Vallois d'Orville
Direction musicale : Marc Minkowski
Mise en scène et costumes : Laurent Pelly
Décors : Chantal Thomas
Lumières : Joël Thomas
Chorégraphie : Laura Scozzi

Thalie et la Folie : Mireille Delunsch
Junon : Martine Mahé
L'Amour et Clarine : Cassandre Berthon

Platée : Jean-Paul Fouchécourt/
Gilles Ragon
Thespis et Mercure : Yann Beuron
Jupiter : Vincent Le Texier/ Christophe Fel
Cythéron et un Satyre :
Jean-Philippe Courtis
Momus : Franck Leguérinel
La Grenouille de Thespis :
Emilien Palenzuela

28, 29, 31 janvier, 1er, 3, 4 février 2001
Les Musiciens du Louvre
Chœur baroque du Grand Théâtre
Direction Guillaume Tourniaire
Coproduction avec l'Opéra National
de Paris, le Grand Théâtre de Bordeaux,
l'Opéra de Montpellier, le Théâtre
de Caen et l'Opéra des Flandres

BALLET II : DOLCE VITA

7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17 février 2001
Ballet du Grand Théâtre
Direction François Passard et
Giorgio Mancini
Musique : Nino Rota,
création sonore André Serré
Chorégraphie : Laura Scozzi
Décors : Dominique Pichou
Costumes : Bruno Jouvet
Lumières : Manuel Bernard
Parrainage MCI-Group

JENUFA

Opéra en trois actes de Leos Janácek
Livret du compositeur d'après la pièce
de Gabriela Preissova
Direction musicale : Jirí Kout
Mise en scène : Guy Joosten
Décors : André Joosten
Costumes : Karin Seydtle
Lumières : Davy Cunningham

Jenufa : Anne Bolstad
Kostelnicka Buryja : Suzanne Murphy
La Grand-mère : Elizabeth Bainbridge
Karolka : Anne-Catherine Gillet
La Femme du Bailli : Mireille Capelle
Une Servante : Christine Labadens
Jano : Éthel Guéret
Barena : Victoria Reljin
La Tante : Marit Nilsson Sauramo

Laca Klemen : John Horton Murray
Steva Buryja : Gordon Gietz
Le Bailli : Joszef Gregor
Le Vieux meunier : Frédéric Caton

2, 4, 7, 9, 12, 14 mars 2001
Orchestre de la Suisse Romande
Chœurs du Grand Théâtre
Direction Guillaume Tourniaire

XVII FESTIVAL DEL CENTRO HISTÓRICO DE LA CIUDAD DE MÉXICO

6 au 22 mars 2001

SCOURGE OF HYACINTHS

6, 7, 8 mars 2001 (v. p. 228)
Changements de distribution :
Augustine Emuke : Pierre-Yves Pruvot
Le Directeur de la prison : Terry Cook
Orquesta del Teatro de Bellas Artes
Parrainage Deutsche Bank, Nestlé, BMW

DOLCE VITA

13, 14 mars 2001
Ballet du Grand Théâtre
Direction François Passard et
Giorgio Mancini
Parrainage Lombard Odier & Cie

LA PÚRPURA DE LA ROSA

19, 20 mars 2001 (v. p. 230)
Changements de distribution :
Mars : Linda Mirabal
Bellone : Josefina Brivio
Chœurs et Ensemble Instrumental Elyma
Ballet du Grand Théâtre
Parrainage BNP Paribas (Suisse),
Serono International

LE SACRE

22 mars 2001 (v. p. 231)
Ballet du Grand Théâtre
Direction François Passard et
Giorgio Mancini
Parrainage Credit Suisse Private Banking

SIEGFRIED

Drame en trois actes de Richard Wagner
Livret de Richard Wagner

Direction musicale : Armin Jordan
Mise en scène : Patrice Caurier et Moshe Leiser
Décors : Christian Fenouillat
Costumes : Agostino Cavalca
Lumières : Christophe Forey

Brünnhilde : Susan Anthony
Erda : Jadwiga Rappé
Waldvogel : Brigitte Fournier

Siegfried : Stig Andersen
Mime : Thomas Harper
Der Wanderer : Albert Dohmen
Alberich : Franz-Josef Kapellmann
Fafner : Alfred Reiter

20, 23, 26, 29 avril,
2, 5, 8 mai 2001
Orchestre de la Suisse Romande
Avec le soutien de la Fondation Leenaards et du Cercle du Grand Théâtre

MADAME DE

Comédie lyrique de Jean-Michel Damase
Livret de Jean Anouilh d'après Louise de Vilmorin
Direction musicale : Guillaume Tourniaire
Mise en scène : Vincent Vittoz
Décors et costumes : Christine Marest
Lumières : Roberto Venturi
Chorégraphie : Antonio Gomes

Madame de : Alexandra Çoku
Une Argentine : Stéphanie d'Oustrac
La Récitante : Béatrice Agenin
Monsieur de : François Le Roux
L'Ambassadeur : Nicolas Rivenq
Le Bijoutier : Franck Leguérinel

6, 9, 11, 13, 15, 16, 17, 19, 21, 23 mai 2001
Orchestre de la Suisse Romande
Partenaire de production (aide à la création) : BNP Paribas (Suisse)

TOSCA

Opéra en trois actes de Giacomo Puccini
Livret de Giuseppe Giacosa et Luigi Illica d'après la pièce de Victorien Sardou
Direction musicale : Fabio Luisi
Mise en scène : Uwe Eric Laufenberg
Décors : Kaspar Glarner
Costumes : Madlaina Peer
Lumières : Wolfgang Göbbel

Tosca : Nelly Miricioiu
Un Berger : Françoise Golfier

Mario Cavaradossi : Mikhail Dawidoff
Le Baron Scarpia : Lado Ataneli
Cesare Angelotti : Christophe Fel
Un Sacristain : Jean Segani
Spoletta : Alain Gabriel
Sciarrone : Slobodan Stankovic

8, 10, 13, 15, 18, 20, 23 juin 2001
Orchestre de la Suisse Romande
Chœurs du Grand Théâtre
Direction Guillaume Tourniaire
Coproduction avec le Théâtre Royal de la Monnaie
Parrainage Union Bancaire Privée UBP, avec le soutien du Cercle du Grand Théâtre

Mécénat & Partenariat une initiative du Cercle du Grand Théâtre

Partenaires de saison
Serono International
BMW
Parmigiani Fleurier
Credit Suisse Private Banking
Generali Assurances

Parrainage
Fondation Valeria Rossi di Montelera
TAG-Aviation
Astrolink International Ltd
Chambre de Commerce CCI
DHL
C&A Mode SA
Fondation Nestlé pour l'Art
MCI-Group
Union Bancaire Privée

Geneva Opera Pool
Piaget Joailliers
Parmigiani Fleurier
American Express Bank
Banque Cantonale de Genève
BNP Paribas (Suisse)
OM Pharma
Société Fiduciaire et de Gérance
Equant Network Ltd
Bacardi-Martini (Suisse)
BSI SA
Banque Julius Baer & Cie
Sorono International
UBS SA
Deutsche Bank (Suisse)
Exane
CBG Compagnie Bancaire Genève
UBP Union Bancaire Privée
La Genevoise
Credit Suisse Private Banking

Donations à la Fondation du Grand Théâtre
Fondation Hans Wilsdorf
Fondation A.J. Leenaards

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Photo de couverture : **Carole Parodi**. Le portrait de Renée Auphan de la page 8 a été créé pour cet ouvrage par **Aurore de la Morinerie**. **Archives du Grand Théâtre de Genève :** p. 12, 14, 15. **Gregory Batardon :** p. 113. **Patrick John Buffe :** p. 206, 207, 208-209. **Centre d'iconographie de Genève :** p. 76, 77. **Nathalie Darbellay :** p. 18 h.g., 18 b., 19, 20-21, 22, 23, 74-75, 78-79, 80, 81, 82, 83, 84-85, 114-115, 116, 117, 118-119, 120, 121, 122-123, 124, 125, 126-127, 128-129, 130-131. **Rick Gillet :** p. 132. **Nicolas Lieber :** p. 18 h.d., 173, 186-187, 188, 189, 190, 191, 192-193, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216 b., 218, 219, 221, 222-223. **Nicolas Lieber et Virginie Otth :** p. 194, 195, 196, 197, 198-199, 200, 201, 202, 203, 204, 205. **Caroline Minjolle :** p. 112. **Carole Parodi :** p. 43, 44 b., 45, 46-47, 51, 54-55, 57 d., 61, 62 b., 64, 65, 66,67, 71, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 133, 134, 136, 137, 138-139, 172, 174-175, 182, 183, 184, 185, 216 h., 217. **Carole Parodi et Nicolas Masson :** p. 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146-147, 148-149, 150, 151, 152, 153, 154-155, 156, 157, 158, 159, 160-161, 162-163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 176, 177, 178, 179, 180, 181. **Michael Slobodian :** p. 32. **Jacques Straesslé :** p. 24-25, 26, 27 28-29, 30, 31, 33, 34-35, 36, 37, 38-39, 40, 41, 42, 44 h., 47 d., 48-49, 50, 52-53, 54 g., 56, 57 h., 58, 59, 60, 62 h., 63, 68, 70, 72-73. **Hélène Tobler :** p. 17.

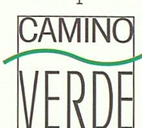
REMERCIEMENTS

Le Grand Théâtre de Genève tient à remercier tous ceux qui ont contribué à la réalisation de cet ouvrage, la Fondation du Grand Théâtre, le Cercle du Grand Théâtre, et tout particulièrement : M. Lionel Britmeyer du centre d'iconographie de Genève, les Éditions Suzanne Hurter et l'ensemble du personnel qui a participé activement à la création de cet ouvrage.

Camino Verde remercie tout particulièrement, pour leur aide précieuse pendant les deux années de réalisation du livre et du cédérom : M. Jacques Ayrault, Mme Sophie Bonaudi, Mme Nathalie Darbellay, M. Guy Demole, Mme Isabelle Jornod, M. Nicolas Lieber, Mme Marie-Claire Mermoud, Mme Catherine Mouvet, Mme Carole Parodi, M. François Passard, M. Marcel Quillévéré, Mme Anne-Marie Wachsmuth.

ACHEVÉ D'IMPRIMÉ

Cet ouvrage a été réalisé par Camino Verde – Paris



Conception et direction de projet : Clémentine Jouffroy et Alberto Martinez

Direction artistique : Hervé Ollitraut-Bernard assisté de Nathalie Baetens

Photogravure : Graphotec

Impression : Imprimerie Comelli – mai 2001